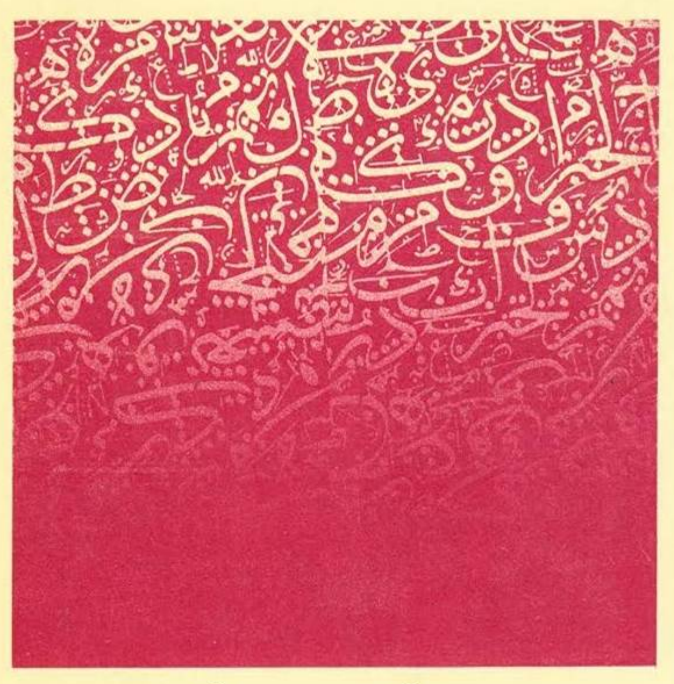
د. علي جعفر العلاق

في حداثة النص الشعري

دراسات نقدية





في حداثة النص الشعري



وزارة الثقافة والاعلام
دار الشؤون الثقافية العامة

بغداد ـ ١٩٩٠



طباعة ونشر
دار الشؤون الثقافية العامة «آفاق عربية»
رئيس مجلس الادارة :
الدكتور محسن جاسم الموسوي

تعنون جميع المراسلات
باسم السيد رئيس مجلس الادارة
العنوان :
العراق - بغداد - اعظمية
ص . ب . ٤٠٣٢ - تلكس ٢١٤١٣ - هاتف ٤٤٣٦٠٤٤



في حداثة النص الشعري

دراسات نقدية

د. علي جعفر العلاق

الطبعة الاولى - ١٩٩٠

مقدمة

في اندفاعها الشائك صوب حداثتها الخاصة استطاعت القصيدة العربية ان تتجاوز الكثير من العراقيل ، والكمائن غير السارة : الذائقة السائدة ، الثوابت الجمالية في النص الشعري ، الصلة بالموروث من جهة ، وبالآخر من جهة اخرى .

لم يكن منطقياً ، اذن ، ان يظل الشعر هكذا الى الابد : غابة ملتّفةً على عتمتها ، ومكتفية بحدودها.مع أنّها كانت تختض وسط افق يحترق ، وعواصف تندلع من كل صوب ، وعالم تزدحم روحه باحلام وعناء وتصدعات لا عهد له بها من قبل .

لذلك كله ، لم يكن امام الشاعر العربي الا ان يتفحص تلك الغابة ، ان يتلمس وحشتها، وكنوزها ، وضوءها الكامن . كان عليه ان يقتتل مع غابته تلك ، اعني شعره ، ان يفتح هذه الكتابة الخاصة على هواء العالم ، وصخبه الهادىء المشع.وان يعمل على ان يكون شعره شرارة في حريق اخذ ، منذ فترة ، يزيل عن الروح قشرتها اليابسة . ويجعل من تأوهها ، ونبلها ، وشراهتها موجة تنبثق من حنين العالم او صمته ، من يأسه او نشوته .

وهذا الكتاب ، بفصوله الخمسة ، محاولة اتفحص من خلالها ما تعرضت له غابة الشعر هذه من تصدعات مدهشة ، وريح ضارية لم تلمس ورق الشعر ، او رائحته او غباره حسب ، بل تجاوزت ذلك كله الى روحه : كيف ينظر الى العالم ، وكيف يغدو ، في اللحظة نفسها ، **جزءاً صميمياً منه** . كيف تصبح الاشياء ، والموضوعات والتجارب لا عالماً من ورق ، ولغة ، وخيال بل فكراً يُشم ، **ويُلمس ، ويُرى ويُحس** .

لقد تخطت حركة القصيدة العربية ، اولاً ، انجازاتها المبكرة ؛ فلم تعد زحزحة للبنى العروضية ، او تليينا لحوافها الجارحة فقط بل غدت حركة داخلية في النص ، ورؤيا تتلبس الشاعر نفسه : تكوينه الداخلي ، درجة ملامسته للاشياء والعالم ، وطبيعة تفاعله معهما .

وبذلك يضمن الشاعر لقصيدته ان تكون التحاماً بالعالم والحياة ونظرة جديدة اليهما معاً . نظرة لا تكتفي بالتعبير عن الوهج الخارجي للاشياء بل تسعى الى اقتناص ضجيجها **الخفيّ** ، وصمتها المهمل الحزين . وهكذا لا تعود الحداثة الشعرية الحقة انجازاً شكلياً او عروضياً بل هي ، في جوهرها ، رؤيا جديدة ، تصور مغاير ، فهم اعمق للشعر وطبيعته ، للشعر وصلته بالحياة والكون والانسان .

وكان للشاعر العربي ، ثانياً ، مغامرته الكبيرة للتعبير عن حداثته واعطاء تجاربه الفكرية والجمالية شكلها الحسي . لذلك كانت الاساطير والرموز ميداناً لجسارته ، ونشوته ، وفتكه ؛ لأن الانزلاق في هذا الميدان سهل ، فهو مضلل ، وعر ، شديد الاغراء . ولم تكن غنيمة الشاعر الوحيدة ، في مغامرته تلك ، استخدام الاسطورة بطريقة فاعلة حسب بل كان ابتكاره لاساطيره الخاصة ورموزه الشخصية اهم غنائمه .

اضافة الى ذلك فان حداثة القصيدة العربية ، على المستوى الايقاعي ، لم تقف عند الثلمة التي احدثها الشعراء الرواد . بل تجاوزتها الى امكانات لم يكن الانتباه اليها واضحاً آنذاك . وهكذا كانت الاندفاعات اللاحقة للقصيدة العربية بداية لاجتهادات اكثر جرأة واشد غنىً كانت تهدف الى تمديد الافق الايقاعي لهذه القصيدة .

وفي مغامرته من اجل ايقاع اكثر سعة تجاوز الشاعر العربي ، رابعاً ، اجتهاداته في مجال الاوزان الشعرية ليشمل الانتقال الى ايقاع

النثر : اي البحث عن شعرية ، تتجاوز المفهوم التقليدي للشعـر ولا تستمد شعريتها ، كلية ، من الوزن والقافية وحدهما ، بل من عناصر شعرية متعـددة ، يسعى الشاعـر الى تحريكهـا بطريقـة حية وبكثـافة استثنائية .

واخيراً فان حداثة النص الشعري لا تتخذ مستوى تقنياً محضاً بل تتجسد عبر مستوى آخر : مستوى النظر الى الموضوع الشعري ذاته ، تثريه وتغتني به في آن معاً . تكسبه دلالته التي لم يكتسبها قبلاً ، ويصبح بها ، وفيها ، عملاً ذا طبيعة خاصة لغة وبناء ورؤيا .

لم يكن الدافع الى كتـابة هـذا العمل غـير الانشغال والمكـابدة الدائمين اللذين كان الكاتب يحاول، من خلالهما، الافصاح عن حقيقة شخصية راسخة: انه بعض من انين هذه الغابة، وجزء من امـطارها المشتعلة.

د. علي جعفر العلّاق

الفصل الاول

حداثة النص .. حداثة الرؤيا

الرؤيا شرطاً للحداثة :

يمكن القول ان اهم ما انجز ، على مستوى حداثة القصيدة العربية ، لا يكمن في خروجها عن اطار البيت او القافية الواحدة ، على اهمية هذا الانجاز وخطورته . بل يتمثل في امر آخر هو الجوهر في قضية التجديد في الشعر العربي الحديث ، وفي شعر العالم كله عموماً : الرؤيا الحديثة التي تجسد فعل التجديد حقا .

وتشكل الرؤيا الشعرية ، في حقيقة الامر ، مسعى يستهدف الشاعر لا القصيدة . أي انها تُعنى بتجديد الشاعر اولاً : وعياً ، وثقافة ، وذائقة ، ونظرة الى الحياة والعالم ، قبل ان تُعنى بتجديد النص.

فيما يتعلق بتخلف القول الشعري ، ليست المعضلة مقصورة على القصيدة وحدها . لأن القصيدة ، في النهاية ، ليست الا محصلة لجهد الشاعر ، وتجسيداً جمالياً ، حسياً لمسلكه الثقافي والذوقي والنفسي في لحظة حياتية ما .

لقد كانت جهود التجديد ، في الغالب ، تتجاوز الشاعر الى قصيدته . اي ان النص لا المبدع كان هدفها الاساس ، وكان التشكيل لا الروح التي انتجته هو محور الفعل التجديدي وهدف حركته . وبذلك لم يكن الشاعر ، باعتباره رائياً ومبدعاً وخالقاً للقصيدة ، غاية التجديد ، وشاغلاً من شواغله العميقة ، بل كان ، في معظم الاحيان ، لا يتمتع الا باهتمام جزئي ، او غير مخطط له .

ولهذا السبب ، كان الشاعر العربي ، وهو يهم بتجديد القصيدة يصطدم بتخلف عام هو جزء منه . وما كان له ، اذا حاول الارتفاع بالشعر الى مستوى الحياة والعالم في تفجرهما وحركتهما ، الا ان ينحني تحت سقفه الثقافي الواطىء ، الذي يفتقد النظرة العميقة الى الشعر والحياة معاً .

ولأن الشاعر العربي لم يكن هدفها الاساس ، فقد ضلت حركات التجديد طريقها ولم تصل ، لذلك ، الى المحطة المرجوة . فالتجديد حين يبدأ بالنص وحده فأنه لا يتجاوز السطح كثيراً ، ولا يجعل من القصيدة كوناً شعرياً عامراً بالتوتر والرهافة . قد ينجح الشاعر . في مثل هذه الحالة ، نجاحاً جزئياً ، غير ان ما يكتبه لا يرقى الى مستوى الشعر الحق ، ذلك الشعر الذي تدفع اليه تجربة ثرة ، ووعي حاد . بل يظل شعراً تدفع اليه الرغبة المجردة بالاختلاف ، **او مماشاة الجديد** . ، او التململ الفردي الذي يستند ، لا الى وعي الحاجة الابداعية وضغوطها ، بل الى المزاج المحض .

ليس للفعل التجديدي ، كي يكون مؤثراً ، ان يستهدف القصيدة وحدها ، بل الشاعر ايضاً ، او الشاعر اولاً . على الشاعر ان يتمرد على الايقاع الرتيب في داخله.ويتجاوز تلك الاسس التي تشكل ثوابت في التذوق والحساسية ، وترتبط بالتقاليد البالية في القول الابداعي والسلوك الحديث . عليه ، بعبارة اخرى ، ان يكون **جديداً ، لا بالقياس الى العالم المحيط به ، او الثوابت الذوقية والكتابية السائدة ، بل بالقياس حتى الى نفسه .**

عند ذلك ، يكون التحديث الشعري فيضا من الحيوية الروحية والفكرية والجمالية . ينبثق ، على العكس من الحالات السابقة ، عن الشاعر باعتباره رائياً وخلاقاً : من نظرته الجديدة الى العالم.من ايقاعه الروحي الجديد.من توقه الى الابداع الحق . و ، اخيراً ، من وعيه لهذا الابداع ضرورة وخلقا . فالشاعر ، كما يقول ادونيس ، لا يستطيع :

ان يبني مفهوماً شعرياً جديداً الا اذا عانى اولاً في داخله
انهيار المفاهيم السابقة ، ولا يستطيع ان يجدد الحياة والفكر ،
اذا لم يكن عاش التجدد ، فصفا من التقليدية ، وانفتحت في

اعماقه الشقوق والمهاوي التي تتردد فيها نداءات الحياة الجديدة[1] .

وتأسيساً على ذلك ، لا يمكن ان ننتظر شعراً جديداً من شاعر لم يكن جديداً جدة حقيقة . وليس لهذه الجدة غير معنى اساسي واحد : ان يمتلك رؤيا خاصة به ، تختزل موقفه الفكري والجمالي من الحياة والشعر والعالم . رؤيا تجدده من الداخل ، وتجعل من عمله الشعري ، او مجموع كتاباته الشعرية ، وحدات متفاعلة داخل سياق رؤيوي ، متجانس ، شديد الفاعلية .

لقد كان لغياب حداثة الشاعر العربي ، اعني عدم اكتمال رؤياه ، اثر ضار بحركة القصيدة العربية الحديثة . اذ صرنا ، ونحن نقرأ هذا الكم الهائل من الشعر ، لا نلمح وراء الكثير منه الا العادة حافزاً للكتابة . ولا نلمس غير التقليد السطحي ، اللامع ، تجسيداً لها .

ولا اظنني ابالغ حين اشير الى ان جهود الشعراء الرواد ، في مجال التحديث الشعري ، كان من الممكن ان تظل ناقصة او جزئية ، او ان تصل على اقل تقدير ، الى نهاية ليست افضل ، كثيراً ، من نهاية حركات التجديد التي سبقتها . غير ان ما جنبها النهاية ذاتها ان جهداً واضحاً قد بذل من بعض الرواد ، لا لتحديث القصيدة العربية وحدها ، بل لتحديث الشاعر والقصيدة معاً . أي السعي الى تأسيس رؤيا شعرية تشمل ، في فاعليتها الشاعر والنص والعالم .

لا بد من القول ، هنا ، ان حداثة المفهوم ، او حداثة الرؤيا ، قد تأخرت نسبياً عن تحديث النموذج الشعري . وقد كان لهذا الامر اثره الواضح على حيوية الحركة الشعرية ، في بداياتها ، وتشابه الكثير من نماذجها الشعرية .

ان الاندفاعة الحقيقية ، لحداثة الشعر العربي ، لم تبدأ بداية جادة ، الا بعد ان بدأ ، هناك ، سعي صادق لبلورة مفهوم جديد للشعر ، في صلته بالعالم والحياة . اي بعد ان اخذ بعض الشعراء العرب يحاولون ، في ما يكتبون من شعر ونثر ، انضاج رؤى خاصة بهم .

لقد لعبت مجلة « الآداب » دوراً مهماً في احتضان القصيدة العربية ، فنياً وفكرياً ، منذ اندفاعتها الاولى . وظلت ، باستمرار ، منبراً بارزاً لتيار اساسي فيها يسعى الى استثمار الحرية العروضية من جهة ، وتمتين صلة القصيدة الجديدة بواقع الامة وتراثها القومي من جهة اخرى .

ورغم ما يمكن ان يثار في وجهها من اعتراضات كثيرة ، فقد كان لمجلة « شعر »[٢] ونقادها ، ادونيس خصوصاً ، دور بارز في التأكيد على حداثة القصيدة . لا باعتبارها انعطافة شكلية ، بل باعتبارها مفهوماً جديداً ورؤيا ، والانتقال بحركة الحداثة الى افق جديد .

لم يكن هذا الافق يتمثل ، بالنسبة للشاعر العربي ، في تحطيم الاسيجة الخارجية للقصيدة العربية ، بل في الاندفاع الى داخلها بوعي وضراوة ، لتحرير غرفها وممراتها الداخلية ، وتعريضها لهواء انظف . وسماء اكثر اتساعاً .

كان ذلك المسعى تجسيداً لتجربة « ثقافية حضارية ، تغير فيها مفهوم الشعر نفسه ، ومفهوم الكتابة الشعرية »[٣] . ومن خلال هذا الربط بين تحرير المفهوم الشعري من جهة وتحرير النموذج من جهة ثانية ، بلغت حداثة القصيدة العربية مرحلة ارقى . هي مرحلة البحث عن الرؤيا ، التي تربط بين « التحول الشكلي وبين الدعوة الى توجه مفهومي جديد ، كان يتجاوز ، احياناً ، الشعر ليبلغ جماع الموقف

الثقافي والانطلوجي بوجه عام »[٤] .

وفي سياق الكلام عن حداثة الـرؤيا ، في القصيـدة العربيـة ، لا يمكن اغفال الجهد الفني والتنظيري الـذي بذلـه شعراء الستينـات العراقيون ، الذين تجمعوا حول مجلة « الكلمة »[٥] . فلقـد اسهموا ، بجـدية ومغـامرة واضحتـين ، في المسعى المبذول لتحـديث القصيدة العربية ، والتحول من مستوى التغير الشكلي ، الى مستوى التحديث في الرؤيا والمفهوم .

ومع ان هؤلاء الشعراء قد افادوا ، الى حد واضح ، من مجمل الجهد التنظيري والابداعي لبعض شعراء مجلة « شعر » ونقادها . الا انهم حاولوا وبوعي[٦] ، تجنب المناطق الخطرة التي كانت تشكل ، في احيان كثيرة ، مواطن الاعتراض ، ايـديولـوجياً ، عـلى مجلة شعر ، وطروحات البعض من شعرائها .

الشعر بين الرؤية والرؤيا :

ما زلنا نجد ، حتى الان ، نقاداً يبذلون جهوداً واضحة للتمييز بـين كلمتي « رؤيـا » و « رؤيـة » ، احسـاسـاً منهم بخـطورة هـذين المصطلحين وضرورة التفريق بينهما . ولولا ذلك لما تطلب الامر كل هذه المشقة كما اظن .

لقد بات واضحاً ، الآنَ ، ان الشعر حـين يجتذب الى نـاره المدهشة اجزاء من عالم الشاعر ، او تفاصيل من خبرته الشخصية ، فانه يحقق ذلك ، لا بفعل المراقبة ، او الملامسة ، او النظرة البرانية . بل يفعل ذلك بالحدس ، وقوة الحلم ، وطاقة الشعر : تلك الطاقة الفياضة الخالقة التي تتجاوز سطح المرئيات ، وكياناتها الحسّيّة ، لتنغمر واياها في عملية خلق بارعة شديدة الرهبة والجمال .

ان الشعر ، حين يحكم صلته بالعالم الحسي ، على هذا المستوى ، أي مستوى الحلم والسحر والحنين ، فهو يستوعب اجزاء هذا العالم ويحتضنها بقوة الشهوة ، والجنون ، والرؤيا : حيث ينصهر الحسي والمجرد ، الحلم والواقع ، المستقبل والذكرى ، في مزيج واحد ، متلاحم .

صلة الشعر بالعالم المحيط ، اذن ، ليست صلة نثرية ، عاقلة ، منطقية،بل صلة الحلم والرؤيا والتوحد . صلة الدهشة والافتتان اللذين يعصفان بالقلب والروح ، ويمنحان فكرة القصيدة كياناً حسياً ، مؤثراً . ويضفيان على فوضى الاشياء اليومية ورتابتها المضجرة نعمة التجانس ، ونشوة البكارة الاولى .

ان الرؤيا ، في الشعر ، هي نفاذ الشاعر :

« ببصيرته الحادة الى ما تخبئه المرئيات وراءها من معان واشكال فيقتنصها ويكشف نقاب الحس عنها ، وبذلك يفتح عيوننا على ما في الاشياء المرئية من روعة وفتنة »[٧] .

وهي تجسد هنا ، معنى حلمياً ، ودلالة قلبية ، على العكس من كلمة « رؤية » التي تعني ، في معظم الاحيان ، فعلاً جسدياً محضاً : لا يلامس غير السطح من المرئيات ، ولا يصل الى مكنونها الداخلي ، وما في صمتها البارد من دلالة وتوحش .

لذلك فان شعر الرؤيا هو ذلك الضرب من الكلام ، كما يعبر هيدجر ، الذي « يرفع النقاب في البداية عن كل شيء ، عن كل ما نتناوله ونتداوله بعد ذلك في لغتنا اليومية الجارية »[٨] . انه يزيدنا معرفة لا بالاشياء المحيطة بنا فقط ، بل بانفسنا وما تشتمل عليه من قوة ، واسى انساني ، وتلذذ بالجمال والعدالة . ان الشعر يؤكد ، في كل لحظة ، امتيازه القاسي ، وقدرته الكاشفة التي تتجلى في رؤية ما يخفيه عنا :

« الروتين والعـادة ، والكشف عن الوجـه الخفي
للكـون ، ونزع الحجـاب عن العلاقـات والمـراسـلات
السرية »[٩] .

ان البيريس يقدم ، هنا ، ثلاث**مراحل مهمة** تتنامى عبرها الرؤيا وتصل الى ذروتها الابداعية ؛ فالرؤيا والكشف واستعمال اللغـة هي العناصر الحاسمة في تشكيل رؤيا الشاعر ، ومنحها هيأتها الحسية الملموسة .

الشاعر ، في مفهوم الرؤيا الحديثة ، ليس وصافاً ، او مراقباً ، او معلقاً على ما يراه . ان هؤلاء جميعاً ، يقفون على مبعدة من شهوة العالم او بهجته المباشرة . في منأى عن رذاذ الدم والانين الذي يتطاير من قلبه المهشم ، وعينيه المطفأتين ؛ فهم « يلمحون » العالم و « يبصرونه » . والقصيدة لديهم ، في هذه الحالة ، تسجيل لفعل المشاهـدة ، وصف وجداني قد يكون جذاباً ، لما يبدو عليه العالم ، ظاهرياً ، من رصانة ، او تصدع .

ان مساحة ما ، مضطربة وباردة ، تظل تفصلهم عن نبض العالم وناره . عن اتون التجربة الحقة ، التي هي ، بالنسبة للمبدع ، المرور في « طوايا الحـالة الانسـانية الجـائشة التي تلهب فيـه اللذة او الالم ، او الغضب[١٠] ، لا لينشغـل بها او ينغمـر فيهـا فحسب ، بـل ليتخـطى حدودها الفيزيائية الى مدى رؤيوي ، هو مدارج فسيحة لا حـدود لها ودخول في مجاهيل انسانية[١١] .

الرؤيا الشعرية ، اذن ، وقبل كل شيء ، رديف الحلم ، والنظر الصوفي ، والامتزاج بالكون ، والتوحد باشيائه . انها تغير « في نـظام الاشياء وفي نظام النظر اليها »[١٢] وهذا النظام المختلف ، في النظر الى الاشياء ، يعمق صلة الشاعر بتجربتـه ، ويرصّن رابـطته بـالكون ،

والحياة ، والاشياء ، فيجعل من هذه الصلة ، لا نقاط تماس مجردة ، بل انصهاراً حاراً ، واندماجاً في تيار ، جارف ، شديدة الفرادة .

ولا يمكن لصلة الشاعر بعالمه ان تكون على هذا المستوى الا اذا كان مسكوناً برؤيا حقة ، تتيح له تمثل العالم ، والانغمار فيه ، والتفاعل معه ، تفاعلاً داخلياً ، وهاجاً .

في احيان كثيرة ، تستخدم كلمة « الرؤيا » استخداماً مرادفاً للحلم ، والسحر ، والتوق الصوفي ، وهو استخدام كان يضعها في الطرف المقابل لما تؤديه كلمة « الرؤية » . يميز ماجد فخري ، مثلاً ، بين الكلمتين ، فيرى ان الشعر « الذي يقتصر على الوصف التصويري للطبيعة ، او على سرد الاحداث والماجريات يكاد لا يعدو نطاق الرؤية »(١٣) . ويرى ان شعراً كهذا ، هو احط انواع الشعر لأنه يقتصر « على استعراض للجزئيات المرئية ، وهي مبذولة لكل ذي باصرة ، فأي فضل للشاعر في التنبه اليها ؟ »(١٤) .

اما غالي شكري فقد ميز بين كلمتي « الرؤية » و « الرؤيا » حين قصر الكلمة الاولى على الرؤية الفكرية للواقع والفن ، التي تمنح « الاولوية في عناصر التجربة الشعرية للعنصر الاجتماعي والدلالة السياسية »(١٥) . وهو يرى ، ايضاً ، ان الرؤية الفكرية في حد ذاتها احد عناصر الرؤيا الحديثة في الشعر(١٦) . اما البصيرة الشعرية ، او الرؤيا الحديثة في الشعر فهي تلك الرؤيا التي تستمد ملامحها :

« من جماع التجربة الانسانية التي يعيشها الشاعر في عالمنا المعاصر بتكوينه الثقافي والسيكلوجي والاجتماعي ، وخبراته الجمالية في الخلق والتذوق ، ومعدل تجاوبه او رفضه للمجتمع ، وطبيعة العلاقة بينه وبين اسرار هذا الكون »(١٧) .

ان كلمة « رؤيا » ، على اية حال ، شديدة الروغان ، عصية على التحديد ، وواسعة سعة عجيبة ، تصل ، في احيان كثيرة حد التناقض. فهي تكتظ بالغموض ، وظلال المعنى التي **تولّد** ، على الدوام ، عدداً من المفارقات ضمن السياقات التي تستخدم فيها[١٨] . لقد وصل تنوع **معناها حد ان «فراي» يستعملها،** احياناً ، مرادفاً للادب ذاته ، او المكون الموضوعي له على الاقل . فالادب ، بالنسبة لفراي ، « ليس تقليداً للطبيعة ، وليس له مرجعية واقعية ، بل هو ، في الحقيقة ، حلم الانسان ، والتصور الخيالي لرغباته ومخاوفه »[١٩] .

ومع ذلك ، فان هاتين الكلمتين اخذتا ، في النقد الحديث ، تتبادلان الدلالة والمعنى[٢٠] . ولم يعد من الممكن ، ابداعياً ونقدياً ، الفصل بين رؤيا الشاعر وكيانها المادي الماثل : القصيدة . الرؤيا ليست الفكر مجرداً ، او وجهة النظر وحدها . وهي ، ايضاً ، ليست الموقف الفكري للشاعر معزولاً . بل هي كل هذه العناصر ، معاً ، في مزيج جمالي وفكري حاد ، متجانس ، وشديد الغنى .

ان الشاعر ، كما تشير موسوعة الشعر وفنه :

> « قد يعبر ، في القصيدة ، عن جوانب من رؤياه بطريقة مباشرة ، غير ان الكثير من هذه الرؤيا يظل مقيماً في المستويات غير الواعية من العقل ، ولا يتم الكشف عنه الا بواسطة بناء القصيدة ، اسلوبها ، صورها ، ولغتها المجازية »[٢١] .

وهذه الجوانب ، من رؤيا الشاعر ، قد تتعاون على التعبير عنها ، مجزأة ، قصائد متعددة . وهنا تبرز مهمة الناقد في الكشف « عن هذه الرؤيا في وحدتها النهائية »[٢٢] .

تأسيساً على ما اشرت اليه ، فأن كلمتي « الرؤية » و « الرؤيا »

تنهضان معاً ، في التعبير عن مدلول متشابك واحد : يحتضن العمل الشعري كله ، كياناً حسياً ، عامراً بالقيم الجمالية والابداعية ، وتوهجاً فكرياً ووجدانياً ونفسياً يتشظى في طوايا النص الشعري . يزيده فتنة ونضارة ، ويزداد به ، في الوقت نفسه ، قوة وعمقاً .

والرؤيا ، او الرؤية لا بد لها ، كي تفصح عن نفسها بحيوية وبهاء ، ان تتجلى ضمن مديات او مستويات محددة . منها ما ينتمي الى النص في تجسداته الحسية الملموسة ، وانا ، هنا ، اعني الصورة واللغة بشكل خاص . ومنها ما يتكشف عنه التحام الشكل بدلالته الداخلية ثانياً . ومنها ثالثاً ، ما تفصح عنه صلة الشاعر بماضيه ومستوى تفاعله مع هذا الماضي .

الرؤيا حلماً وانجازاً :

يبدو ان شعرنا الحديث ، عموماً ، يواجه اليوم معضلة لا يجوز التهوين منها . ولا تكمن هذه المعضلة ، كما نعتقد ، في نفاذ اشكال التعبير في القصيدة الحديثة ، او تكرار موضوعاتها . بل تكمن في جانب آخر على درجة من الخطورة : اعني غياب الرؤيا ، او ضعفها في معظم النماذج الشعرية لا سيما لدى الاجيال المتأخرة .

لقد بدت القصيدة الحديثة وكأنها تتشبث ، باظافر دامية ، بما كان لها من مواقع امام اساليب شعرية محافظة ، وذائقة راضية من الشعر بملامحه الخارجية ، وضجيجه الصارم الذي يجافي حداثة النص وحداثة الذائقة معاً .

اضافة الى ذلك ، فأن الكثير من القصائد ، التي تكتب بقصد ان تكون قصائد حديثة ، لا تلبث ان تتكشف لنا ، فور انجازها ، انها تقع في الصميم من الاسلوب التقليدي الذي يفتقد الرؤيا . وانها لا تملك

ما تقدمه لموضوعها الشعري ، سوى تلميعه بفيض من الغناء الساذج الرتيب .

لا شك ان القصيدة العربية تعاني ، هذه الايـام ، من ضعف مخيف في الخيال وفاعلية الصور ، وتشكو ، ايضا ، من تسطيح لغوي . كما ان الكثير من نماذجها يفتقر الى حرارة الواقعي والمحسوس . ان اشدّ هذه العيوب جدية ـ ذلك الخلل القاتل : غياب الرؤيا ، هذا الغياب الذي جعل الكثير من شعرنا الحديث لا يعدو كونـه « كماً » شعـرياً ، هائلاً ـ يحركه انفعال عابر ، وتحرض عليه سذاجة عاطفية ، او نزوع الى المباهاة . ولا شك في ان ضعف التكوين الثقـافي للشاعـر من جهة ، وخمول الفاعلية النقدية من جهة ثانية ، يتحملان جزءاً خطيراً من هذا الخلل .

دعونا نتساءل معاً :

ـ ما الذي يشدنا الى الكثير من شعر السياب ، مع ما قد نجد فيه من اجواء خانقة حيناً ، ورتابة ايقاعية او عاطفية مفرطة حيناً آخر ؟

ـ ما الذي يغرينا بقراءة ادونيس بالرغم مما نجده في شعره ، احياناً ، من غمـوض وتجريـد ، واشكال لا تخفي وراءهـا غـير البـراعـة المدهشة ، والثقافة والصنعة الواضحتين ؟

ـ ما الذي يجعل البياتي مقروءاً ، بشكل عام ، مع ان الكثـير من قصائده لا يحفل ، دائماً ، بالثراء الجمالي وحيوية الشكل ؟

ـ ثم ، لماذا لا يحول ما في شعر صلاح عبدالصبور من نثرية وتفكك دون قراءته ، او التمعن فيه ؟

ـ واخيراً :

الا نجد انفسنا ميالين الى قـراءة محمود درويش مـع ما يكتنف بعض قصائده من استطرادات ، واطالات يمكن حذف الكثير منها ؟

في اعتقادي ، ان ما يجعل هؤلاء على ما هم عليه هو امتلاكهم رؤيا شعرية ، او مشروعاً لرؤيا شعرية : تتشكل في قصائدهم ، وتجعل منها كلاً متنامياً ، يسعى الى تقديم صورة لوعيهم بانفسهم ، من جهة ، وللعالم الذي يعيشون فيه ، ويعيشونه من جهة اخرى ، مع تفاوت هذه الرؤيا عمقاً ووضوحاً من شاعر الى آخر .

وما يمنح الرؤيا الشعرية فتنتها وتأثيرها انها لا تسير في اتجاه واحد ، لا ترى من الجبل سفحه المواجه لنا فحسب ، بل هي سعي دائم لرؤية الشيء ونقيضه . ان الكثير من شعرية هذه الرؤيا ، وما فيها من كشف وفاعلية يكمن في غناها بالتعارض والشمول والقلق ؛ فهي ليست موقفاً ، مطمئناً ، مستريحاً ، لأجوبة جاهزة . بل توق وتساؤل دائمان ، ومسعى في اتجاه اجوبة اشد اقلاقاً .

ان الرؤيا الشعرية ، حين ترى الواقع ، لا تراه من منظور ثابت . بل تراه من زوايا متعددة ، لتتمكن من اقتناص جوهره المتحرك الذي يتفجر بالقلق ، وحالات النمو ، لتراه في حركته وتردده ، في يقينه وذعره . وهي لا تقف ، من هذا الواقع ، موقفاً واحداً . ولا تتصل به بقناعة نهائية ؛ اذ انها ليست هجاءً مراً لهذا الواقع وتشفياً به ، كما انها ليست غناءً بريئاً له . فحين يحجب الموقف الاول ما في الواقع من حيوية ونبل كامنين ، لا يتيح لنا الموقف الاخر ان نرى ما قد يتفجر تحت بنائه الظاهري من تصدع ونفاق .

والمتتبع لحركة الشعر العربي الحديث لا يجد حرجاً في القول ان لدينا ، الآن ، الكثير من القصائد الجيدة . غير ان ذلك لا يعني اننا نملك الكثير من الشعراء الجيدين . ان آفة القصيدة الحديثة ، كما يبدو ، تتجلى في هذا الكم الهائل من النماذج الشعرية التي يواجهها القارىء العربي ، مقروءة ومسموعة ، في كل مكان .

ولا بد من الاعتراف ان بين هذه القصائد عدداً غير قليل من

القصائد الناضجة ، غير انها لا تسهم ، دائماً ، في تكوين بناء رؤيوي لكتابها . ومع ان بعضها يشتمل على رؤى معينة الا انها تظل ، رغم ذلك ، رؤى مفردة ، معزولة . تفتقر الى خيط الدم الخفي الذي يربطها بتراث الشاعر الذي انجزها ، ويجعل منها خلية حية تنـدرج في سياق اشمل . بعبارة اخرى ، ان قصائد كهذه لا تنجح ، مجتمعة ، في تحويل رؤيا كاتبها الى نهر مترابط ، يتنامى ويحتدم . اي انها لا ترتفع الى ان تكون جزءاً فاعلاً في نهرُ الرؤيا هذا ، او تنويعاً ، بارعاً ، وصافياً داخل تموجه وانحداره .

ان ما يثير انتباهنا ، الآن ، في الغالب ، قصائد معينة لا شعراء محـددون . قصائـد استطاعت ، منفـردة ، ان تكون تعبيـراً آسـراً ، وتجسيداً لرؤيا جزئية.غير ان الشاعر لم ينجح في تحويلها الى مجال رؤيوي ينبثق عن انجازه السابق ويظل ، في الوقت ذاته ، مفتوحاً على قصائده المقبلة .

لقد كان لغياب الرؤيا المتفردة للشـاعر العـربي الحديث نتـائج **مروعة** . كان من اخطرها ضياع الحدود بين شاعر وآخر . وكما اشرنا توا ، فأن رؤيا شاعر ما ، الى الحياة والكون ، لا بـد ان تترك اثـرها واضحاً على جميع عدته الشعرية : لغته ، صوره ، ومنحاه في بنائهما . ونتيجة لهذا الترابط العميق بين رؤيا الشاعر وبين تجسيدها التعبيري ، **فانّ** تميز شاعر عن آخر في الرؤيا يقود ، بالضرورة ، الى تميز كل منهما عن الاخر اسلوباً وطريقة بناء .

ان عدم امتلاك الشاعر الحديث لرؤيا شعرية تميزه ، وتجعله هو نفسه دون سواه ، قد ادى الى هذه النتيجة المدمرة : ضياع التميـز ، وفقدان النبرة الخاصة في معظم الشعر الذي تكتبه الاجيال المتأخرة . لقد تناثرت شظايا الاسيجة ، وتداخل دخان القرى ، وامتزجت الحقول

ببعضها ، فما عدنا نفرق بين قصيدة هذا الشاعر وقصيدة شاعر سواه . ما عاد في وسع القارىء ، كما كان الامر سابقاً ، ان يميز ما يقرأ .

كانت القصيدة ، غالباً ، تشير بوضوح الى شاعر بعينه.يحاول ، ببسالة ومشقة ، ان يقيم عالماً خاصاً به ، ويبني ثوابت اسلوبية وتعبيرية تنبثق عن رؤياه الشعرية ، وتعبر عنها في الوقت ذاته .

لا تنضج الرؤيا الشعرية ، لدى شاعر ما ، الا بعد عناء ومكابدة بطوليتين . ولا يتم نضجها الا على عذاب مزدوج : عذاب المعاناة وعذاب المعرفة . ولا تستوي الا على نارين ممتزجتين : الخبرة والثقافة وما يمتد بينهما من عناء لا حدود له .

ومن الطبيعي ان تجربة ، بهذه السعة والكثافة ، ينبغي لها ان تتسع للعناء العام ، اعني عناء الاخرين ومسراتهم الخاصة . ان الشاعر ، ذا الرؤيا الراسخة ، حين يعبر عن رؤياه فانما يفصح عن احساس شامل بالفجيعة ، او الفرح ، او البطولة . ولا يعود وتراً منفرداً ، بل يندرج في نبرته انين عام هو انين البشر كلهم ، ونشوة شاملة هي نشوتهم جميعاً . ولا تنمو رؤيا الشاعر ، بمعنى آخر ، الا عبر ارتباط حميم بالاخرين . ولا تتجسد بشكل مؤثر الا حين يصبح صوته ، رغم فرديته وسريته ، صوتاً انسانياً ، ونشيداً شاملاً لمجد شعبه ومكابدته .

لذلك ، فأن الرؤيا الشعرية لا ترقى الى مستواها الاعمق والاشمل الا بعد ان يلتقي فيها الخاص والعام في مزيج ملتحم مؤثر . وبعد ان يتبنى الشاعر ، بقدرة فذة ، الهم العام.ويجرده مما فيه من شيوع ، وعمومية ، وصخب ليعبر عنه بحرارة فردية خاصة ، تجعل من هذا الهم العام شاغلاً شخصياً ، شديد الخصوصية . والعكس ، في هذه الحالة ، صحيح ايضاً . فالشاعر حين يعبر عما يبدو وكأنه هم شخصي ، لأول وهلة ، فأنه ينأى به عن الضيق والمحدودية ليجعله

رحباً ، حانياً ، مفتوحاً على الاخرين . ان الشاعر ، هنا ، يسعى الى المواءمة :

> بين تشخْصنهِ وفرادته ، من جهة ، وكلية حضوره الانساني من جهة ثانية ، بين الشخصي والكوني ، بين الذات والتاريخ : يريد ان يكون نفسه وغيره ، الزمان والابدية ، في آن[٢٣] .

وبذلك يسقط الحد الفاصل بين العام والخاص ، بين الذات والموضوع.وهكذا يصبح الشأن الشخصي الصغير ، بعد ان يمر من خلال رؤيا الشاعر ، شأناً عاماً شاملاً ، ويتحول الظرفي العابر الى قضية عصية على حدود الزمان والمكان . وبفعل هذه الرؤيا ، وجمرها المتقد النظيف يغدو الهم العام هماً شخصياً : ولهاً خفياً ، او شجناً شديد الخصوصية .

من خصائص الرؤيا الشعرية ، انها تمتد عبر اعمال الشاعر المبدع كلها . فهي ليست دمعة ، او قطرة من المطر ، بل نهر ، مترابط ، تنضفر امواجه ، ويندغم بعضها ببعض . قد ينجح الشاعر ، احياناً ، في التعبير ، تعبيراً استثنائياً ، عن رؤياه في عمل واحد . قد يحصل هذا حقاً ، لكن حصوله امر شديد الندرة .

ان الرؤيا الشعرية لا بد ان تستند الى قضية جوهرية ، او انهماك صميمي يملأ كيان الشاعر ، ووجدانه وقصائده . وهذا الشاغل ليس فكرياً فحسب ، بل جمالي ونفسي ايضاً : ينعكس في منهجه الشعري ، ويختزل صلته بالدنيا ، ويضفي على وجوده الفردي معنى شاملا .

والرؤيا التي تنبثق عن هم كياني كهذا لا يمكن التعبير عنها دفعة واحدة . بل لا بد من تشظيها ، في اعمال الشاعر ، وانتشار اجزائها في

كل ما يكتب من شعر ونثر .

وللعثور على الشكل النهائي لرؤيا شاعر ما ، فأن نتاجه ، مجتمعاً ، لا قصائد محددة منه ، يجب ان يكون موضع عناية حميمة . فالوقوف على رؤيا شاعر حقيقي ، في وضوحها وغناها ، لا يتم الا عبر تفاعل اعماله كلها ، وتناغمها في سياق ينضح بالدلالة ، والتجسيد المدهش ، والتعارضات الحية . دون ان يجافي بعضها بعضاً ، او يدحض احدها الاخر او يلغيه ، بل ليزيده ثراء وديناميكية .

ترتبط الرؤيا الشعرية ، كما اشرنا ، ارتباطاً حميماً بشكلها التعبيري . وتتصل ، ايضاً ، بمجموعة من الرموز الشخصية للشاعر التي استطاع ، من خلال تنميتها ، والالحاح عليها ، وبلورتها ، باستمرار ، ان يرتفع بها الى مستوى راق من الفاعلية والدلالة الخاصة . وان يحولها الى رموز شخصية ، فردية ومتفردة . ورموز الشاعر هذه ، مجتمعة ، تظل تنضح بمكونات رؤياه بجميع عناصرها الجمالية والفكرية والوجدانية ، وتوميء الى عالمه الشعري الخاص به .

لقد نجح السياب وادونيس والبياتي ، مثلاً وكما سنرى في فصل قادم ، في العثور على اساطيرهم الشخصية ، ورموزهم الخاصة . ان وفيقة ، وجيكور ، وبويب لدى السياب . ومهيار ، والصقر لدى ادونيس ، وعائشة لدى البياتي ساعدت هؤلاء الشعراء كثيراً في التعبير عن رؤاهم بحيوية مثيرة ، حتى اصبحت ، مع الزمن ، نوافذ تطل على رؤيا كل واحد منهم ، وتشير الى ما فيها من سحر ، وخضرة ، وعنف .

لغة القصيدة الحديثة :

تشكل اللغة ، في الكتابة الشعرية ، ركناً هاماً لا تنهض ، بدونه ، قصيدة ذات رؤيا مؤثرة . ومع ذلك فانها ، اي اللغة ،

ما تزال ، اذا استثنينا بعض الشعراء المتميزين ، عرضة للكثير من سوء الفهم .

بدءاً ، يكاد يكون من المسلم به ، بين نقاد الشعر اليوم ، ان اللغة هي موطن الهزة الشعرية . التي تصدم ، وتباغت ، وتنعش ، وتجسد الفاعلية الشعرية وفتنتها . ورغم ما يكون في هذا القول من اعلاء لفعل اللغة الشعرية ووضعها ، بالنتيجة ، في المرتبة الاولى للفعل الشعري الا انه اعلاء يجد ، رغم كل شيء ، مصداقيته في كل قصيدة ممتلئة وبارعة . كما يكشف عن وجاهته في سياق الانجازات المترابطة لكل شاعر عميق التأثير في لغته القومية .

لا شك ان لغة القصيدة ، تمثل سحرها الجمالي الاول ، وتختزل كيانها المادي ، جسدها الذي يمور بالحركة والشهوة ، وينضح بالغنى والدلالة الوجدانية والفكرية والجمالية . انها مركز الفتنة والحيوية في القصيدة.وليس مبالغة ، كما يبدو ، القول بأن « في كل قصيدة عربية عظيمة ، قصيدة ثانية هي اللغة »[٢٤] .

ففي الطريق الى القصيدة لا نواجه ، في البداية ، الا اللغة . ان معظم ما في القصيدة من مجد ، وجمال ، ومعنىً ، وفاعلية لا يقيم الا هناك : في لغتها الشعرية . ففي هذه اللغة ، وعبر بنائها الجليل الآسر يمكن العثور على جمر الروح ، واحجار الدلالة الساطعة ، والرؤيا .

ان لغة القصيدة الحقة هي تلك اللغة التي تمتزج بدلالتها ، امتزاجاً بالغ القسوة والبراعة . ومفردات لغة كهذه ليست اجزاء اساسية في هيكل تعبيري حسي فقط ، بل هي ابعد من ذلك ، انها شظايا المعنى والدلالة وقد تفجرت بالتوتر والحرارة والشاعرية .

ولست اظن ان شاعراً ما يمكنه ان يجد عوضاً مرْضياً عن لغة غائبة ، او مفككة ، او بطيئة النمو . والقصيدة ليست الا سحراً

خاصاً ، ورؤيا شخصية مشعة ، في كيان تعبيري محسوس . انها خضرة فردية خلابة تندلع في خشب اللغة ، واشجارها المعمرة ، فتبعث فيها الورق ، والضوء والجنون .

وذلك لا يعني ، بطبيعة الحال ، دعوة الى اللغة « الجميلة » ، أي تلك التي يكون جمالها غاية في حد ذاته ؛ فهذا مطلب ساذج دون شك . ان شاعرية اللغة قد تكمن ، احياناً ، في ما يبدو فظاً وغير شاعري . وقد لا يكون من المغالاة الاشارة الى ان اكثر انماط الكتابة اكتظاظاً بالشعر ، ربما ذلك النمط من الاداء اللغوي الوعر المشاكس ، البعيد عن التجانس احياناً ، لكنه ينبثق عن رؤيا شعرية تجعل من هذه الوعورة عنصراً اساسياً في فاعليتها .

ان جماليات اللغة الحديثة ، قد تقع في الطرف الآخر ، القصي من جماليات الاداء الكلاسيكي في لغة الشعر وقوته السحرية ؛ فالقصيدة الحديثة قد لا تشتق جمالهامن الفخامة والنعومة، بل ربما تستمدهمن حقل آخر ؛ حيث يكون « التنافر واللا تناسق واللا تكامل واللا نمو والقبح والانقطاع »[٢٥] عناصر حية في جمالية جديدة لا عهد للشعر بها .

ما اردت الوصول اليه ، هنا ، هو ان اللغة الشعرية لغة تنمو ، باطراد ، لكي تكون بالغة الكثافة ، حارة ومتحركة . لغة تسعى ، بشراسة لأن تظل في منأى عن الجمال الزائف والزوائد والترهلات التي تضيّق على المعنى ، او تسد الفضاء الذي ينطلق فيه هواء الروح ، وشهواتها الراقية .

ومن اولى سمات اللغة الشعرية المؤثرة ، واشد فضائلها جمالاً فرادتها ، كونها لغة شاعر بعينه ، تجسد رؤياه ، وحلمه ، وذهوله . ولا تختلط بلغة شاعر آخر سواه . وربما كان هذا المحكّ مجدياً ، الى حدود معدة ، في قياس شفافية الرؤيا التي تترشح عن لغة هذا الشاعر او

ذاك .

لا يستطيع الشاعر ، قطعاً ، ان يبتكر لغة من فراغ ؛ فهو محكوم بارث لغوي يحاصره ، ويضغط على وجدانه . ويمثل هذا الارث تحدياً ، من طراز فريد له : لشخصيته الشعرية التي تميزه عن سواه ممن يستثمرون هذا الارث ذاته .

ليس في مقدور الشاعر ، اذن ، كما يقول يوسف الخال :

« ان ينشيء لغة جديدة ، وطريقة جديدة في التعبير الفني بهذه اللغة ، ولكن في قدرته ، وبهذا يمتحن ، ان يتناول اللغة الكائنة والطريقة المتوارثة ويرغمهما على التفاعل - كمبنى - مع المعنى الفردي والفريد الذي جاءت به تجربته »[٢٦] .

لذلك ، فان اللغة ، بالنسبة للشاعر الحديث ، تظل ميداناً فريداً لتجليه ، والافصاح عن شخصيته التعبيرية ، واخيراً بلورة شمائل لغوية خاصة به . فاستخدام اللغة بطريقة شخصية متميزة ، هو ما يشعرك انك ماش في ارض خاصة ، شديدة النماء ، وهي التي ترفع من نبض التعبير وحرارته . وهذا الاستخدام للغة استخداماً متوتراً ، مشحوناً بالدلالة الى اقصاه هو المؤشر على ان ما تقرؤه شعر . والا فهو كتابة تجاور الشعر ، او تسبح على مقربة من مياهه الخطرة .

- الى اي حد يقترب اداؤنا الشعري من هذه البقاع الملغومة ، المشتملة على الدهشة ، والثراء ، والمفاجآت ؟
- كيف يمكننا النظر الى لغتنا الشعرية الحديثة باعتبارها ميداناً حياً تتجلى فيه رؤيا الشاعر الحديث ؟

ان نظرة واحدة على خارطة الشعر العربي ، في مستواها اللغوي ، لا بد ان تشير الى ان لغة القصيدة الحديثة تأخذ اكثر من اتجاه . وان هذه

الاتجاهات قد تؤدي ، احياناً الى عرقلة بعضها بعضا .

لقد شهدت القصيدة العربية ، منذ الخمسينات ، مسعى حثيثاً للاقتراب بلغتها الى حرارة اليومي وحسيته ، والابتعاد عن ذلك الجهد الزخرفي ، الفخم اللامع ، الذي ورثناه عن فترات الخمول الشعري الماضية . ان الدعوة الى ان يهبط الشاعر الى الجزئي ، والعابر ، بل والتافه ، من حياتنا اليومية معروفة على مستوى الشعر الانجليزي مثلاً منذ مقدمة الاغاني البالادية Lyrical Ballads التي صدرت عام ١٨٠٠ . لقد دعا فيها ووردز وورث ، كما هو معروف ، الى ان التعبير الطبيعي عن المشاعر لا يتمثل بلغة الطبقة العليا بل **«بحديث الحياة** المتواضعة البسيطة »[٢٧] ، وكان لاليوت ، بعد ذلك ، دور مؤثر في اشاعة هذه الدعوة التي وجد فيها الشاعر العربي ، آنذاك ، اغراء خاصا ، دفعه الى تبسيط لغته الشعرية ، واحكام صلتها بالارض وما تعج به من غبار وانين وبساطة . ولذلك ، فقد جد الشاعر العربي في البحث عن ((مادة تعبيرية متصلة بالحياة والاحياء . . مادة اقل « فخامة » واكثر « دنيوية »))[٢٨] .

كان لهذا المسعى تطرفه ، دون شك ؛ فقد اوغل بعض الشعراء في تعرية قصائدهم مما يغمرها من خضرة ثرة ، غامضة ، وتعريضها للنهار الفاضح : نهار المباشرة والنثرية . لقد وصل الامر ببعضهم ان اقتاد الجملة الشعرية ، كما يقول كمال خير بك ، الى « ما يقرب من الجملة النثرية ، بل من نثر الجملة الصحفية »[٢٩] . ولم يكن هذا المنحى الصحفي التبسيطي مقصوراً على مفردات الجملة الشعرية فقط ، بل شمل بنيتها « المنطقية والاسلوبية »[٣٠] ايضاً .

وقد اتجه شطر مهم من الفاعلية اللغوية ، لشعرنا الحديث ، وجهة اخرى ، كانت اشد خطورة على نضارة اللغة وشعريتها من

المنحى السابق . تتمثل هذه الوجهة في ضعف المغامرة اللغوية ، والانحشار في قوالب من البلاغة الجديدة التي اشاعتها القصيدة الحديثة ، وكرسها التكرار والعادة . دون ان يحاول شعراء هذا الاتجاه الانفلات عنها ، او زحزحة احجارها .

لا يكاد يلمس القارىء ، في هذا الاتجاه ، ما يثير او يدهش . ليس هناك ، تقريباً ، غير سهل ، فسيح ، اجرد يفتقر الى التموج الجغرافي ، والنفسي ، وثراء الطبيعة . ولا يتكشف الا عن عراء متشابه ، وطرق سلكتها الاف القبائل .

ان الشعراء ، ضمن هذا المنحى ، ليسوا الا شعراء مستهلكين . يعتاشون ، غالباً ، على الشائع والمشترك من انجازات القصيدة الحديثة ، لغة وصياغات تعبيرية واشكالاً فنية . انهم ، في افضل مستوياتهم ، يشيدون قصائدهم من حجارة ينتزعون معظمها من ابنية شعرية اشد متانة ، واكثر جلالاً .

لقد افاد شعراء هذا الاتجاه ، كثيراً ، من مصائب القصيدة الحديثة : اعني من تحول الكثير من انجازاتها الفنية ، واجتهاداتها اللغوية والجمالية الى تقاليد ثابتة ، بل تقليدية جديدة ، يعاد اجترارها باستمرار .

وبفعل هذا المسعى التقليدي الجديد تكرست نزعة التكرار ، وضعف الميل الى التفرد لينهض على السطح ، نتيجة لذلك ، تشابه الاصوات الشعرية تشابهاً مروعاً . وتكرس ، لا الشاعر المبتكر ذو الخيال الطلق ، بل المقلد الذي « لايكتشف شيئاً » كما يقول جبران ، بل :

« يستمد حياته النفسية من معاصريه ويصنع اثوابه المعنوية من رقع يجزّها من اثواب من تقدمه »[31] .

وهكذا تحولت المنجزات الفنية والجمالية ، لغة وصوراً وبناء ،

الى تقليدية جارفة : قيود من ذهب البلاغة الرنان ـ حتى صار الكثير من شعرنا ، اليوم ، يعيش على هذه البلاغة في لغة القصيدة الحديثة ، دون ان يبتكر لغته وجمالياته هو . ما عادت صلة القصيدة الحديثة بانجازاتها تأخذ شكل الاضافة المستمرة ، بل اخذت شكلاً مغايراً : علاقة الناقة بالسنام . اخذت تقتات على ما في سنامها من تقاليد لغوية ، وصياغات جاهزة ، دون ان تجهد في ابتكار جديدها الذي يميزها . وراحت تتكيء على احتياطيها الجمالي ، بدل ان تغامر في ارض من الشهوة والبراءة ، وتمتزج بهواء العالم ونبضه وهواجسه . ان ذلك كله قد اثر على حيوية القصيدة العربية ، ووضعها في مواجهة افق مربك : يحجب عنها الرؤيا ، ويعيقها عن تحقيق التنوع والثراء ، وكأن شعرنا الحديث قد اصبح فعلاً « قصيدة واحدة تتألب عليها مئات الاسماء في تنقيلها من جريدة الى مجلة الى منبر الى ديوان »[٣٢] .

وبعيداً عن الاتجاه السابق ، وفي موقع مناقض له ينهض اتجاه آخر فيما يتعلق باستخدام اللغة في القصيدة الحديثة ، انه اتجاه يقسو على هذه اللغة . ويمعن في افراغها من شحنة الحياة الحسية ، الريانة .

صار من البديهي جداً ان ابرز ما يميز لغة الشعر توترها ، وحسيتها الطاغية ، وانغمارها بلهب التجربة ورمادها وجنونها . وحين تنخفض حصتها من هذه الخصال فان ذلك لا يعني الا شيئاً واحداً : ضعف ولائها للحساسية الشعرية .

لقد اتسم هذا الاتجاه الشعري بطغيان المجرد والذهني والافتقار الى الصور . فالقصيدة ، التي تكتب تحت خيمته ، تستند في معظم الاحيان الى مدخرات الذاكرة ، بديلاً عما تتفجر به التجربة الحياتية من غنى حسي ووجداني وفكري . تغترف لغتها من حافظة يقظة بدل ان تكون خبرة الحياة ، بما فيها من بهجة وقسوة وحنين مصدراً لحقل

لا ينتهي من ثرائها وجاذبيتها لغة ، وبناء ، وصوراً .

ومن الطبيعي ان ذلك سيؤدي ، حتماً ، الى اضعاف شعرية اللغة ، وارباك صلتها بالحياة وما تشتمل عليه من ضراوة حسية. ويؤدي ، ايضاً ، الى مظهر شديد الخطورة : هو غياب المحسوس . وهذا الغياب الحسي يعني ، ان مجموعة من عناصر الاداء المحتدم الحار قد تم نفيها خارج الفاعلية الشعرية ، واننا ازاء غياب كامل لجمر الشعر ، وغباره الحافل بالدلالة .

لا شك ان نفي الشيء ، الملموس ، الكائن الحسي ، الانسان خارج حركة القصيدة وحيويتها الداخلية سيخلف فراغاً بشعاً ، ابنية منحوتة ، سطواً على متحف الذاكرة ، واستدعاء قصدياً للذهني ، والمجرد .

قطعاً ، انا لا ادعو ، هنا الى غياب الفاعلية الذهنية عن العمل الشعري . ولا اعني ، ايضاً ، الاستعاضة عن الفكر بالدوران في اطار الحسي ، والملموس فقط . ان ما اهدف اليه هو ان يتحول الفكر ، داخل النص الشعري ، الى قوة جمالية تنتشر في خلايا العمل كله ، وان نستعيض عن المنطق ورماده البارد بيقظة حسية ، جسدية متوهجة .

لا تعني حسية اللغة ، اذن ، نفي الفكر عنها ، اذ يظل الفكر بالنسبة للغة الشعر ، لحمها الرهيف الحي . ان ما تعنيه هو ان يفارق الفكر تجريديته ، ويتخذ شكل التجربة التي يفصح فيها الفكر عن نفسه بثراء حسي ، صوري ، شيئي ، مكتنز بالمعنى .

ان التجريد ، في لغة القصيدة ، لا يمثل ، في الغالب ، الا العجز عن الارتفاع بهذا التجريد الى ان يكون جزءاً من اداء رؤيوي كلي، يتوحد فيه الملموس والمجرد ، الارض والحلم ، التجربة والذاكرة في دلالة نهائية فياضة .

الرؤيا وشكل التعبير :

ليست الرؤيا الشعرية ، لدى شاعر ما انجازاً هيناً . ولا ترتبط بالكم الشعري ارتباط المقدمات بالنتائج . انّ تكوّنها عمل ينمو في الاعماق سرياً مؤلماً ، وبطيئاً . وتشكّل هذه الرؤيا يندغم ويتزامن ويتأثر بتطور الشخصية الشعرية والذهنية للشاعر . وهو يتصل ، كذلك بنضجه الحسي والروحي .

ان الرؤيا ، باختصار ، لا يتم اكتمالها الا اذا انبثقت عن هم مركزي يشغل الشاعر ويستقطب طاقته الروحية ونشاطه الحسي . الا اذا كانت اشعاعاً يصدر عن ذلك الشاغل الاساسي فيلون ذاكرة الشاعر ، وعالمه الداخلي ، وصياغاته ، واشكاله .

لذلك فان الرؤيا الشعرية تظل مرتبطة بشكلها التعبيري ، عصية على الانفصال عنه ؛ فهي ليست الفكر مجرداً ، بل الفكر وقد صار جزءاً داخلياً من هيئة حسية حارة . وهي ، ايضاً ، ليست الموقف وحده ، بل الموقف وقد اندرج في مناخ القصيدة وتشكلها الادائي . تظل الرؤيا ، اذن ، متصلة ، اتصالاً عضوياً بكيان النص الشعري ، ولا تبارحه . انها عنصر حاسم ، في حيوية النص الشعري ، ذائب في هيكل العمل كله ، ومنتشر بين تكويناته الداخلية : يوحد اجزاءه ، ويربط بين مفاصله ، واتجاهاته .

ان العلاقة بين الرؤيا والقصيدة علاقة تفاعل من نمط خاص جداً ، تجعل من انفصالهما امراً شاقاً . فالرؤيا الراسخة تلقي بظلها العميق على مهارات الشاعر الكتابية ، وتنعكس على اشكاله التعبيرية ، وتطبع لغته الشعرية بطابعها .

وهي تمنح صاحبها ، مع مرور الزمن ، مفاتيح اساسية ، كلمات

مركزية ، ذات ثقل خاص في تجربته ، بحيث لا يتم الوقوف ، تماماً ، على عناصر رؤياه دون استخدام هذه المفاتيح ، سواء **أكانت كلمات** معينة ، **أم** رموزاً ، **أم** تعابير خاصة .

وكما اشرنا ، قبل قليل ، فان الرؤيا ليست موقفاً محضاً . بل هي الموقف وقد تشظى داخل النص ، وتغلغل في انسجته وخلاياه ، وصار ، اخيراً ، جزءاً من سحره وعافيته وتجسده المادي . انها ذلك المزيج المشع ، المعجون بلغة الشاعر ، وفكره ، وحنينه . وهي ، كذلك ، مصدر فاعلية العمل **الشعري** ؛ فالنص ، كما يرى گولدمان[٣٣] ، لا يستمد « معناه وبنيته الدلالية » الا من « رؤية العالم » التي يعبر عنها .

ان الرؤيا الشعرية التي يمكن نقلها ، او الحديث عنها نثراً ، دون ان تفقد شيئاً من سحرها ، وحيويتها ليست رؤيا شعرية مكتملة . بل شيء آخر : موقف ما تتجلى الارجحية فيه للمنطق وصلابته ، موقف ازيح عنه ماء الشعر وما فيه من جموح ، وسحر .

ووحدة الرؤيا والنص الشعري هي ، في حقيقة الامر وجه آخر لذلك المزيج ، الذي لا يقبل التجزئة بين شكل القصيدة ، كيانها الحسي الملموس ، وبين ما تشتمل عليه من مضمون يمثل الاساس الخام لموقف الشاعر او فكره.وهذا التوحد بين المضمون وشكله التعبيري ، يمثل احدى مقولات النقد الحديث . كما يمثل ، في الوقت ذاته محكاً لحداثة الشاعر ، وتلاحم رؤياه .

لقد بات من المؤكد ان محاولة الفصل بين معنى القصيدة ، او مضمونها وبين شكل الاداء ، محاولة لا طائل تحتها ؛ فمعنى القصيدة ، خارج كيانها التعبيري ، وهم كامل . كما ان شكل النص الشعري ، او بناءه ، اذا فصل عن شحنته المعنوية والنفسية ، لا يعدو كونه ضجة

مجردة .

يقول هارولد اوزبورن :

« لا يظل شيء من شكل القصيدة ولا بنيتها العروضية ولا علاقاتها الايقاعية ، ولا اسلوبها الخاص بها عندما تفصل عما تحتويه من معنى »[٣٤] .

ثم يضيف ، وهو يتحدث عن صلة اللغة بمعناها :

فاللغة ليست لغة ، بل اصوات ، الا اذا عبرت عن معنى . كذلك يعتبر المحتوى بدون الشكل استخلاصاً لشيء ليس له وجود ملموس ، لأننا لو عبرنا عنه بلغة مختلفة لأصبح شيئاً مختلفاً[٣٥] .

والترابط بين المضمون وشكله ، او الشكل ودلالته ، يصل احياناً ، في الاتجاهات النقدية الحديثة ، تخوماً متطرفة . فهي تذهب الى حد اعتبارهما ، لا عنصرين ملتحمين معاً في بنية واحدة ، بل عنصراً واحداً ثري التكوين . ان كروتشه ، مثلاً ، يدعونا الى ادراك ان « المضمون يُشَكَّلُ ، وان الشكلِ يُمْلأ ، وان الاحساس احساس مُشَكَّل ، وان الشكل شكل يُحَسُّ »[٣٦] . ولقد وصل التطرف بالشكلانيين الروس حده الاقصى ؛ فهم في الفن ، لا ينكرون الايدلوجيا او يتنكرون للمحتوى بل يعتبرونهما ، معاً ، « مظهراً من مظاهر الشكل »[٣٧] . كما ان « حقائق المحتوى » كلها ، كما يقول جرمونسكي ، تصبح في الفن « ظواهر شكلية »[٣٨] .

لا شك ان هذه الخاصية ، اعني وحدة الشكل ومضمونه ، مظهر حاسم من مظاهر الحداثة الشعرية ، كما اشرنا ، هذه الحداثة التي كانت الرؤيا اكثر عناصرها بروزاً ، واشدها فاعلية . ان غياب الرؤيا ، او ضعفها لا يترك للشعر مجالا حياً يفصح ، من خلاله ، عن تأثير شامل ،

او صلة عميقة بالانسان والعالم . بل يؤدي ، بالشعر والشاعر معاً ، الى ان يكونا تابعين لحركة الحياة ، ومتخلفين عن ادراك جوهرها .

وحين نتتبع هذا الامر ، فأننا نجد آثاره واضحة على حداثة القصيدة العربية اليوم ؛ فمعظم الشعراء العرب ، في هذه المرحلة لا يصدرون عن رؤيا عميقة ، حادة . كما ان الشطر الاعظم من شعرنا العربي لا يرتبط ، لذلك ، بصلة حية بالعالم .

لقد انعكس ضعف الرؤيا او تفككها في تلك الثنائية المؤذية : الشكل والمضمون التي جعلت من النص الشعري اناء ، بارداً ، مهيئاً على الدوام لاستقبال محتوى ما : مضمون منفصل ، او فكرة جاهزة . ان الكثير من شعرنا الحديث ليس شعراً حديثاً تماماً . فهو ، رغم اعتماده الطريقة الحديثة ، يكتب بحساسية تقليدية ، وتصور شعري قاصر . ان لغته لا تمت الى الحداثة ، بصلة عميقة ، ولا ترتبط ايضاً ، برؤيا حديثة للشعر والعالم والانسان . لغة تنفصل عما تريد التعبير عنه ، وينخفض فيها نبض الخيال ، وثراء التعبير بالصور . وليس هناك ، على مستوى مضمونها الداخلي ، ما يجعلها لغة تتجسد في المضمون ، او مضموناً يزدهر في اللغة .

مأزق الموضوع الكبير :

ويتجلى هذا الخلل ، في رؤيا الشاعر الحديث ، على مستوى آخر هو الموضوع الشعري نفسه . ان المتتبع لحركة القصيدة العربية لا بد ان يلاحظ ميل الشاعر للموضوعات الكبيرة ، الفخمة ، المجلجلة التي تطفح ، بطبيعتها ، بالتوتر ، والحماسة والانفعال .

ان الموضوع ، الواسع ، الفخم الشائع يخفف ، دون شك ، من مكابدة الشاعر للوصول الى قارئه . لكنه يتطلب منه جهداً هائلاً ، للوصول الى مستوى التميز والفرادة . فالارض ، بين الشاعر وقرائه ،

محروثة عادةً بما تمتلكه هذه الموضوعات ، في حد ذاتها ، من مهابة ، او خطورة ، او جلال . لذلك فان القصيدة لا تعاني ، كثيراً ، في ملامسة القارىء واثارة استجابته بيسر . وهي لا تأسره ، في هذه الحالة ، بما تتسلح به من رؤيا محلقة ، بل تستعين عليه بما يحمله للموضوع من انحياز وجداني ، او اخلاقي . وما يثيره في الذاكرة والوجدان من ظلال وارتباطات تُقبل من خارج النص .

واهمية موضوع ما وجماله ينبثقان ، لا من خارج القصيدة بل من داخلها : من ترتيب عناصرها ، ومن تفاعل هذه العناصر ، تفاعلاً خفياً خصباً ، يمنح موضوع القصيدة نضارته . ويستمد منه ، في الوقت نفسه ، ثراء جمالياً وشكلياً شديد التأثير .

بعيداً عن طاقة الشعر وسحره ، يظل الموضوع الكبير ، او **المهم** ، او الفخم ، موضوعاً **غُفلاً** ، ومادة خاماً . وحين يعول الشاعر ، فقط ، على ما يمتلكه الموضوع من قيمة ، في حد ذاته ، فانه يجازف ، ربما ، بمصير قصيدته تماماً . ان الموضوع الواسع الكبير قد يقود الى عراء التجريد . وقد يؤدي ، كذلك ، الى ظلمة التعميم وبرودته .

ان كلمات شديدة الاهمية مثل : الشعب ، الحياة ، الوطن ، الحب ، الشجاعة ، الموت ، البطولة ، الخوف ، كلمات تكتظ بالقيم والدلالات الكبرى . وهي موضوعات غاية في النبل ، والاثارة ، في حد ذاتها . لكنها ، عن طريق الرؤيا الشعرية الفذة ، ستكتسب سعة اخرى ، وثراء مضافاً .

فالرؤيا الشعرية قادرة ، وحدها ، على اختزال هذه الموضوعات الكبيرة ، واستبعاد الكثير من عموميتها ، او تجريديتها التي قد تجافي الشعر ولغته الحسية ، الخاطفة ، المختزلة . وهي التي تستطيع حذف ما يثقل هذه الموضوعات ، احياناً ، من تفاصيل ، واستطرادات ،

ودلالات عامة ، للوصول بالموضوع الى مستوى شخصي ، حميم ، غني بالايمان والمغزى والجمال .

والشعر يمكنه ، عن طريق الرؤيا المتأججة ، ان يصل بالعام ، الفائض ، المتسع الى حرارة الجزئي ، والفردي ، والخاص.ويستطيع ، كذلك ، ان يملأ ما هو شخصي وفردي بفيض من الدلالة الشاملة التي تغمر الانسان في عموميته واطلاقه وكليته .

ان النقطة التي يتماس فيها الشاعر مع محنة الانسان ، ليست نقطة خارجية ناتئة على السطح . بل هي ، في حقيقتها، تداخل محتدم ينضح بالدم والحرارة والشفافية .

والموضوع ، في تأثيره على الآخرين ، لا يتعكز على نبل القضية وعظمتها . بل يستعين بما للشعر من سحر ، وتوتر ، وجمال طاغ . اي ان القصيدة ، حين تنهض للتعبير عن موضوع ما ، فانها تزيده ثراء . وتضيف الى نبله بعداً اضافياً عن طريق تجسيده تجسيداً حسياً ، فردياً ، خاصاً . لذلك يظل صحيحاً القول ان ما يمنح التعبير عن قضية ما شعريته ان الارتباط لا يتم بين « الانسان الذي في الشاعر ، والقضية التي اختارها ، وانما بين الشاعر الذي في الانسان والقضية التي استلهمها »(٣٩) .

تحتاج الموضوعات الكبيرة ، كي تكون مؤثرة ، ومحسوسة ، ان يختار الشاعر نقاط اندماجه بها اختياراً بارعاً : كيف يستطيع ان ينشيء ، من هذه الموضوعات الغنية بالتجريد والذهنية ، عملاً شعرياً ، يجيش بالحركة الحسية ، والايمان الفردي العنيف ؟ كيف يمكنه ان يعبر عن جزء يسير ، لكنه شامل ومركب ، من موضوع بهذه السعة والعمومية ؟ واخيراً كيف يتسنى له ان يدخل القارىء في غمرة احساس جارف بحيوية موضوع ما ، بنبله الصافي وشموله وجسامته

الهائلة ، رغم انه ، على مستوى الحقيقة ، موضوع جزئي ، محدود ؟

لا شك ان الكثير من شعرنا الحديث اعتاد ان يستجيب ، استجابة حارة ، للموضوعات الجسيمة . وهذا شيء جميل حقاً . غير ان المرء يحس ، احياناً ، ان معظم هذا الشعر ، ربما ، ما كان له ان يُكتب لولا هذه والاستثارة **المهيّجة** ، وهذا اللكز المباشر على الخاصرة .

ان ذلك يعني حتماً ، ان القصيدة العربية الحديثة ما تزال ، في بعض تقاليدها ، امتداداً لبعض تقاليد القصيدة القديمة فيما يتعلق بالنظر الى العالم ، موضوعات واشياء وانفعالات . فهذه القصيدة ، شأن القصيدة القديمة ، لا تستطيع ، دائماً ، ان تكون خلقاً جديداً ، او فعالية اقتحامية ، مبادرة . كما انها لا تسعى ، بشراسة ، الى ان تتحول الى نار وحشية تفاجىء الغابات ، والطرق ، والذاكرة . بل هي ما تزال ردة فعل لواقع ، او حدث . وبدل ان تكون سؤالاً مقلقاً ، جسوراً فانها ما تزال ، في معظمها ، اجابة يستدعيها سؤال مطروح .

الشعر ، اذن ، لا بد ان يكون رؤيا مشتعلة يقظة : تلتهم الواقع ، وتغور وراء قشرته الظاهرية ، اللامعة ، بحثاً عن الجوهر ، الحي ، الراجف للحياة والانسان والوجود . ولا شك ان هذه الرؤيا المتحركة لا تستسلم للعادة ، ولا يخدعها سطح الحياة البراني المألوف . بل تظل مأخوذة بالخفي ، والكامن من معناها ، ودلالتها المدهشة . وهذا هو امتياز الشعر ، الذي لم يبالغ سبندر في اعتباره حداً للكاتب الخلاق الذي يمتلك « اقصى قدرة على رؤية الغريب الشيق من وراء العادي والمألوف »[٤٠] ، ويرى سبندر ايضاً :

ان كتاب الطبقة الثانية وحدهم هم الذين يحتاجون لكي يكتبوا الى مؤثر خارجي غريب او جديد او شعري في ذاته[٤١] .

ان الشاعر الذي لا يستثار الا بحدث خارجي ولا يوقظه الا واقع صادم ، او واقعة شديدة الوطأة ما هو الا شاعر ذو موهبة خاملة . لذلك فـان موهبـة كهذه لا يمكنهـا العمـل الا بتعـاطي المنبهـات ، او تلّقي الصدمات الحسية .

وشعر الرؤيا هو ذلك الشعر الذي يقتنص نبض الاشياء ، وسرها الغامض ، الخفي رغم ضجيج العالم ، وفوضاه القاسية . وهو الذي ، يرى ، وراء سطح الحياة وطمأنينتها الخادعة ، موضـوعات لا حصـر لها ، تتفجر بالقلق ، والنشوة ، والنضارة .

لذلك كله ، فان نار الرؤيا وجمرها الخالد قادران ، دائماً ، على رؤية الجوهري والشامل في ما هو عادي ، وعابر ، ويـومي من اشياء الحياة ، وتفاصيلهـا الكثيرة . وهمـا اللذان يجعلان من المـوضوعـات الصغيرة العابرة تجسيداً جمـالياً **مدهشاً لانشغالات الانسان الحديث** ، وحلمه ، ومخاوفه .

حداثة الاحساس بالماضي :

ليس الماضي ، بالنسبـة للشاعـر الحديث ، زمنـاً منقضياً ، او ذكرى ميتة لا يمكن استعادتها ، او بعث الحياة في رمادها المتجهم . بل هو ، على العكس من ذلك تمامـاً ، حيوات متفـردة ، وطاقـة روحية جياشة . وهو ، ايضاً ، زمن يكتظ بالدلالة ، والغنى ، والتوتر .

وهذا الماضي يظل ، في معظمـه ، قادراً عـلى تقديم العـون ، جمـالياً ، للشـاعر الحـديث الذي يسعى الى كتـابة قصيـدته الجـديدة كلحـظة مشتعلة تمتد بـين الماضي والحـاضر **وتتفتّح** ، في الوقت نفسه ، لاحتضان المستقبل بما تمتلىء به من سحـر ، ووعي ، وطاقـة للرؤيا .

ان ما يقدمه الماضي ، للشاعر الحديث ، يتجاوز الواقعة الزائلة ، او الحدث المنقضي . ليشمل مدخراته من الاساطير ، والمرويات ، والرموز ، والنماذج العليا ، ومنجزات المخيلة الضارية التي ما يزال الكثير منها اخاذاً ، ويمكن الانتفاع منه

فالاساطير ، على سبيل المثال ، وهي مظهر من مظاهر ثراء التراث ، يمكن استثارة ما فيها من حيوية كامنة ، وقوة تمور بالدهشة ، والشعر . عن طريق الاسطورة ، يمكن للشاعر ان يعبر عن رؤياه بما يسميه اليوت « النهج الاسطوري » The Mythical Method وهو التعبير عن التجربة بطريقة رمزية »[42] وهو ، ايضاً ، وسيلة يستطيع بها الفنان ان يضفي « على المادة المشوشة لحياتنا المعاصرة شكلاً ودلالة »[43] .

كما يمكن للماضي ، كذلك ، ان يقدم للشاعر الحديث عوناً آخر هو النماذج العليا التي يصلح الكثير منها ، اقنعة ، ووسائط ، ورموزاً يعبر الشاعر الحديث ، من خلالها ، عن رؤياه للحياة والعالم بطريقة حسية ، تفور بالجلال والحركة . وتمنح القارىء احساساً بتتابع الزمن ووحدة التجربة الانسانية ، وتشابهها وتكرارها[44] .

وقد حاول الشاعر العربي الحديث ، في نشاطه الشعري ، ان يفيد كثيراً مما يزخر به تراث الماضي من منجزات المخيلة والوجدان الشعبي التي ما تزال قادرة على الاشتعال . غير ان الكثير من الشعراء العرب ، في كتابتهم القصيدة الحديثة ، لم يفصحوا دائماً عن المعية واضحة في استخدام ثراء الاسطورة والرمز ، والنماذج العليا .

ومع ذلك ، فان ما انجزه السياب ، وادونيس ، والبياتي ، وحاوي يشكل ، بحق ، ذروة **مهمة** بلغها الشاعر **العربي** ، في استخدامه الاسطورة منهجاً لبلورة رؤياه وتعميقها .

ان موقف الشاعر العربي الحديث من الماضي ، قيما ومبدعات

محسوسة ، يجدد الكثير من فاعلية رؤياه ، واتجاهها . كما يمكن لهذه الرؤيا ، بدورها ، ان تعيد الى الفاعلية ما في ذلك الماضي من طاقة وسحر قادرين على اضاءة الحاضر ، وتوتراته .

فهل نظر شاعرنا الحديث ، الى ماضيه ، نظرة متفردة تنبثق عن رؤيا شعرية تتمثل حيوية هذا الماضي ، وتجعل منها دماً يتلألأ في ثنايا النص ، ويثري تكويناته ، ولغته ؟

ان الموقف من التراث يصلح هنا محكاً نافعاً لاختبار حداثة الروح والاداة معاًأي حداثة الرؤيا ، لدى الشاعر العربي . ويبدو لي ان قلة من الشعراء العرب ، فقطءاستطاعت ان تحكم صلتها بتراثها العام من جهة ، وتراثها الادبي والشعري من جهة اخرى .

يشترط ت . اس . اليوت توفر « الحاسة التاريخية »[٤٥] ، في اي شاعر ينوي الاستمرار في كتابة الشعر بعد سن الخامسة والعشرين .

والحاسة التاريخية ، في مفهوم اليوت ، لا تتضمن ادراك « ماضي الماضي فحسب بل حاضره ايضاً »[٤٦] . وهو يرى ، كذلك ، ان هذه الحاسة لا تحتم على الشاعر ، الانجليزي مثلاً ، ان يكتب وفي عظامه جيله هو فقط . بل تفرض عليه ان يشعر بأن ادب اوربا كله ، منذ هوميروس ، ومن ضمنه ادبه القومي نفسه ، يمتلك وجوداً معاصراً واحداً ، ويشكل حالة واحدة .[٤٧] .

ان ذلك يعني ان موقف الشاعر من عصره لا يحدده اطلاعه على ادب امته منفرداً ، او مكتفياً بنفسه . بل اطلاعه على ادبه الوطني او القومي في سياق انتظامه الفاعل ضمن آداب العالم .

الشاعر لا يمكنه ، قطعاً ، فهم ماضيه كما ينبغي الا في ضوء ما ينتجه الحاضر ، وما يبدعه في لحظاته الراهنة . كما ان العكس صحيح تماماً . اي ان فهم الشاعر لماضيه لا يتم على وجهه السليم الا اذا كان

مستضيئاً بمطالب الحاضر ونداءاته .

ان « اليوت » نفسه يركز ، كثيراً ، على هذه النقطة حين يفرق بين الحاضر والماضي . فهو يؤكد ان الحاضر الـواعي ما هـو الا وعي الماضي بطريقة تفوق ، الى حد ما ، وعي الماضي لذاته[٤٨] .

ونحن حين نتلمس ترابطاً شبيهاً بذلك بين الماضي والحاضر ، بين ادبنا وآداب الامم الاخرى فاننا لا نجده ، بالتأكيد ، الا في وعي قلة من شعراء الحداثة العرب.الذين استطاع شعرهم ، نتيجة امتلاكه هذين الشرطين الحيويين ، ان يكون علامة بارزة في الواقـع الشعري الشائك . وهو يتحدث عن هذا المجرى المترابط بين الآداب المختلفة يقول ادونيس :

« انني لم اتعرف على الحداثة الشعرية العربية ، من داخل النظام الثقافي العربي السائد . . فقراءة بودلير هي التي غيرت معرفتي بابي نواس ، وكشفت لي عن شعريته وحداثته . وقراءة مالارميـه هي التي اوضحت لي اسرار اللغة الشعرية وابعادها الحديثة عند أبي تمام . وقراءة رامبو ونرفال وبـريتون هي التي قـادتني الى اكتشاف التجـربة الصـوفية ـ بفرادتها وبهـائها . وقـراءة النقـد الفـرنسي الحديث هي التي دلتني على حـداثة النـظر النقدي عنـد الجرجاني »[٤٩] .

ولعل اهم نقطة ، فيما يتعلق بمواقف الشاعر من تراثه ، تتمثل في علاقته بتراثه الشعري القريب والبعيد على السواء . فالشاعر الحديث يكون حديثاً بالقياس الى سياقه الحضاري ، وسياقه الشعري تحديداً . وذلك يعني ان عليه ان يعي تراثه ، ويدرك نقاط ضعف هذا التراث ونقاط تفوقه ايضاً . ان يدرك ، وهو يجتاز غابة الشعر ، كيف تتجاور بهجة النمو ووحشة اليباس في عمر شجرة واحدة . وكيف يفصح الشعر

عن حاجته العميقة للخروج من قيوده الذهبية ، واقفاصه الضيقة .

ان لكل ادب طبيعته الخاصة ، ولكل لغة شعريتها التي تحقق لها الاختلاف والتمايز عن سواها . كذلك فان لكل شعر ثـراءه الجمالي والتكويني والايقاعي الخاص . واخيراً ، لكل شاعر موقفه المتميز من تراثه القومي .

واذا استثنينا بعض الشعراء العـرب ، الذي يتصلون بتـراثهم برباط متين ، فاننا لا نجد ، دائماً ، نزوعاً اصيلاً يجعـل من الحداثـة الشعرية استثماراً لمنجزات القصيدة العربية وتطوراً حياً لها .

الخلل المزدوج :

لقد شاع ، في نقدنا العربي وفي نقاشاتنا ، مفاهيم اقتلعناها من سياق حضاري مختلف . واحكام جاهزة قمنا باجتزائها من بناء نقدي مغاير . وهكذا رحنا نلهث ونحن نحاول تطبيقها على شعرنا الحديث دون مراعاة لما يمكن ان يعترض جهدنا هذا من تمايز هذا الشعر ، في طبيعته وميراثه وحاجاته .

ان يكون شاعر ما شاعراً عربياً حديثاً يعني ، اول ما يعني ، ان يكون له نقاط تماسه الحميم مع تراثه . وله ، في الوقت نفسه ، نقاط خلافه مع هذا التراث . وهي قطعاً ، نقاط تجعله مختلفـاً عن شاعـر ينتمي الى تراث آخر .

من الضروري ، اذن ، ان يصار الى موقف عربي من الحـداثة يستند ، بالاضافة الى استناده الى العصر ومنجزاته ، الى التراث الادبي والتراث الشعري منـه بوجـه خاص . يستنـد الى موقف نقـدي من منجـزات الشاعـرية العـربية . مـوقف يحـاور ، ويتسـاءل ويعتـرض ويتمثل ، ويسعى الى اعادتها الى الفاعلية من جديد . ولكن بحيويـة ودور مختلفين يريان نقاط التماس مع الحاضر والماضي معاً ، ويتوقان الى

الانغمار في تيارهما المشحون بالضوء والقلق .

ومن يتتبع موقف الشاعر العربي من الحداثة ، على صعيد صلتها بالتراث ، فانه سيجد ، حتماً ، قدراً آخر من التشويش يجعل من تصور الحداثة ، في مستواه العربي ، تصوراً مهزوزاً لا جذر عميقاً له يمده بالنماء والثبات .

لقد بات في حكم المسلمات القول ان الحداثة الشعرية لا بد لها ، كي تكون فاعلة وفي سياقها السليم،من ان ترتبط بنظرة الى العصر ومستجداته من جهة ، والى التراث وكوامنه الروحية والتعبيرية القادرة على الاستمرار من جهة ثانية .

ان لحظة من الاندماج ، المتوتر ، الفريد بين الحاضر والماضي هي ما يتوجب على الشاعر العربي الحديث تحقيقه وعياً وممارسة . وعبر هذه اللحظة البالغة الفرادة يتم التحام الحاضر والماضي معاً ليضيء احدهما الآخر . ويصبح كل منهما اكثر معرفة بنفسه .

فهل استطاع الشاعر العربي الحديث اكتشاف هذه اللحظة الفريدة ؟ هل وقف على هذه المشارف المطلة على المجهول والهاوية ؟

لا شك ان بعض الشعراء العرب ، وهم شعراء معدودون قطعاً ، قد حققوا مستوى شعرياً ممتازاً . اما محصلة النشاط الشعري العام فتكاد تشير بوضوح الى المأزق الذي تواجهه حداثة القصيدة العربية . وهو مأزق ساهم في خلقه ، بشكل اساسي ، التصور القاصر للحداثة في صلتها بالتراث من جهة وبالعصر من جهة اخرى .

ان المشهد الشعري الراهن يشير ، دون شك ، الى تشظي الحداثة الشعرية العربية ، وتمزقها بين قطبين يتجاذبانها في اتجاهين متناقضين . انها :

قلق الصراع مع نموذج اسمى تحاول ان تتمثله
وتتجاوزه وتظل ، في الوقت نفسه ، مالكة لشروط تميزها

الجوهري عنه ، بقدر ما هي قلق الصراع مع نموذج ادنى تحاول الانفصام عنه[٥٠] .

ان اسوأ ما واجهه الشاعر العربي والناقد العربي ، في تصورهما للحداثة هو ذلك الخلل المزدوج . فهما ، في معظم الاحيان ، يجافيان الماضي او يتعاليان على منجزاته الجمالية والتعبيرية من جهة ، ويستهلكان ، في اللحظة نفسها ، بضاعة العصر ، ويقعان في تبعية قاتلة لبريقه .

لقد ساهم هذا التصور في خلق ما نشهده من وضع شعري لا يبعث على الارتياح كثيراً . تصور لم يقم ، في الغالب ، على وعي ومكابدة من اجل ان تكتسب الحداثة شخصيتها من خلال مواجهة الماضي ، واحتواء هذه المواجهة باعتبارها « جزءاً من تجربة تامة وموحدة » كما يقول ستيفن سبندر[٥١] .

ومع ان الاعتراض على التقاليد الشعرية المتخلفة ، مثلاً ، جزء من وعينا لعصرنا.الا اننا ، تقريباً ، صرنا نستعير نبرة الشاعر الغربي وهو يعترض على تقاليده هو.ويشكو من وطأة ماضيه الثقافي والادبي ، أي اننا اخذنا نستوحي **دوافع الأخر المختلف عنا** في جدلنا مع تقاليدنا ، أو **على الاصح ، في اشتباكنا مع هذه التقاليد .**

ونحن ، حين نحكم بعدم فاعلية الكثير من منجزاتنا الشعرية ، فاننا ، في اغلب الاحيان ، لا نحكم عليها من خلال وعي اصيل بقصورها . بل نستخدم مصطلحات الشاعر الغربي ذاتها . ومن المؤكد ان تلك المصطلحات قدمت ، للشاعر العربي الحديث ، عوناً واضحاً ؛ فهي ليست ، كلها ، عديمة الجدوى . والرأي الذي يذهب هذا المذهب يقع ، بالتأكيد في تعميم خطير .

لكن الكثير من تطبيقاتنا العربية لهذه المصطلحات والمفاهيم كانت تتناسى حقيقة جوهرية : اذ ان هذه المصطلحات كانت قد انبثقت عن

حاجات مختلفة ، وجرى استخدامها لتحليل موروث مختلف . وتبعاً لذلك فان مطلبنا من الحداثة الشعرية لم ينهض ، دائماً ، من حاجاتنا نحن . لم يكن مطلباً جمالياً عربياً صافياً ، يتجسد فيه وعينا لتراثنا الشعري : اعني وعينا ضعفه وتميزه معاً .

كان مطلب الحداثة العربية ، يبدو وكأنه ، في الكثير منه ، محاكاة لمطلب الشاعر الغربي الذي يستند الى تراث مختلف .

كان صدى لا صوتاً ، وتطبيقات جاء معظمها هشاً ومفككاً لمفهومات ومصطلحات لم « نعانِ » كثيراً في استيعابها . كما اننا لم « نعانِ » اصلاً في صياغتها .

الا يبدو غريباً جداً ان يتطابق الشاعر العربي والشاعر الغربي في موقفهما من التراث والحداثة ، مع ان كليهما ينتمي الى تراث مغاير ؟ ويحيا في واقع موضوعي مختلف الى حد بعيد ؟

كيف يمكن لأحدهما ، الشاعر العربي ، وهو يقف على هاوية تمتد منذ سقوط بغداد وحتى منتصف القرن العشرين،وهي قرون من الظلام والجهل والاحتلال والفراغ الابداعي ، ان يتطابق مع موقف الآخر ، الشاعر الغربي ، الذي يستند الى ثلاثة قرون مكتظة ، فوارة بالشعر والنقد والرواية والرسم والموسيقى والفلسفة والعلوم الانسانية الاخرى ؟

وهكذا يكون على الشاعر العربي الحديث ، كي يصمد امام العصر من جهة ويكون جزءاً من دلالته وثرائه من جهة اخرى ، ان يحلق بجناحين جبارين يلتحم فيهما الماضي والحاضر ، التحاماً قاسياً خفياً ، يضمن للشاعر تفرده وفاعليته في سياق عصره .

الشاعر العربي الحديث ، اذن ، مطالب بأن يصل بين حافتي هذه الهوة التي يراد لها ان تفصل بين عصره وتراثه ، بين حاضره وماضيه ، من اجل بلورة رؤياه الخاصة التي تختزل موقفه الفكري والجمالي في سياق كلي ، متماسك .

هوامش الفصل الاول

١ ـ ادونيس ، زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٢ ص ٥٤ .

٢ ـ راجع ، مثلاً ، كتاب : افق الحداثة ، وحداثة النمط ، دراسة في مجلة شعر بيئة ومشروعاً ونموذجاً ، للشاعر سامي مهدي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٨ .

٣ ـ ادونيس ، اشجار لا يقدر الربيع نفسه ان يقدم لها عكازاً ، رسالة الى يوسف الخال ، مجلة النهار العربي والدولي ، في ١٩٨٧/٣/٨ ص ٥٠ .

٤ ـ كمال خيربك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، دراسة حول الاطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات والبنى الادبية ،ط ٢، بيروت، ١٩٨٦ ص ١٥ .

٥ ـ لقد لعبت مجلة « الكلمة » دوراً مهماً في الهاب الحماس للحداثة عموماً ، وتبني نماذجها والدفاع عنها ، ويبدو لي ان الحديث عن جيل الستينات ، في العراق ، شعراء وقصاصين ونقاداً لا يكون عادلاً دون الاشارة الى هذا الدور لمجلة « الكلمة » .

٦ ـ لا شك ان شعراء الستينات في العراق قد افادوا من مناخ الحداثة الذي اشاعه بعض الشعراء اللبنانيين ، ومع انني ، هنا ، لست معنياً بالحديث عن مصادر التأثير ، شعرياً ونظرياً ، على شعراء الستينات الا ان ما يمكن قوله ان السياب والبياتي وادونيس ، وعلى التوالي ربما ، كانوا مصادر لا تنكر لتأثيرات واضحة على بعض هؤلاء الشعراء . ولكن شعراء الستينات ، من جهة اخرى ، كانوا يمثلون محاولة مهمة لاستيعاب التأثيرات ؛ فلقد نجح بعضهم ، حقاً ، في بلورة شخصية شعرية خاصة به .

٧ ـ ماجد فخري ، ابعاد التجربة الفلسفية ، دار النهار ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ص ١٤٥ .

٨ ـ مارتن هيدجر ، في الفلسفة والشعر ، ترجمة وتقديم : د. عثمان امين ، القاهرة ، ٩٦٣ ص ٩٦ .

٩ ـ البيريس ، الاتجاهات الادبية في القرن العشرين ، ترجمة : جورج طرابيشي ، عويدات ، بيروت ، ١٩٦٥ ص ١٤٥ .

١٠ ـ جبرا ابراهيم جبرا ، ينابيع الرؤيا ، دراسات نقدية ، بيروت ، ١٩٧٩ ص ١٧١ .

١١ ـ المصدر نفسه .

١٢ ـ ادونيس ، زمن الشعر ، ص ٩ .
١٣ ـ ماجد فخري ، المصدر نفسه .
١٤ ـ المصدر نفسه .
١٥ ـ غالي شكري ، شعرنا الحديث الى اين ؟ ، دار المعارف بمصر ، ص ٧٤ .
١٦ ـ المصدر نفسه ، ص ٢٥ .
١٧ ـ المصدر نفسه ، ص ٧٦ .
١٨ ـ

Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics , ed. Alex Preminger , London , 1979 , P. 990 .

١٩ ـ

Loc. Cit.

٢٠ ـ جبرا إبراهيم جبرا ، المصدر السابق ، ص ٧ .
راجع ايضاً ، فاضل ثامر ، الفن والادب بين الرؤية والرؤيا ، جريدة الثورة ، صفحة ثقافة ، في ١/١١/١٩٨٦ .

٢١ ـ

Poetry and Poetics, P. 991.

٢٢ ـ

Loc. Cit.

٢٣ ـ ادونيس ، مقدمة للشعر العربي ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ ، ص ١٢٢ .
٢٤ ـ ادونيس ، ديوان الشعر العربي ، الكتاب الاول ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٩٦٤ ص ١١ ـ ١٢ .
٢٥ ـ كمال ابو ديب ، البنية والرؤيا : التجسيد الايقوني ، مجلة الاقلام ، العدد الخامس ، ١٩٨٧ ، ص ٦ .
٢٦ ـ يوسف الخال ، الحداثة في الشعر ، بيروت ١٩٧٨ ، ص ٢١ .
٢٧ ـ

M.H.Abrams, A Glossary of Literary Terms, New York, 1981, P. 141 .

٢٨ ـ كمال خير بك ، المصدر نفسه ، ص ١٦١ .
٢٩ ـ المصدر نفسه ، ص ١٦٠ .
٣٠ ـ المصدر نفسه .

٣١ ـ ادونيس ، الثابت والمتحول ، صدمة الحداثة ، دار العـودة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٩ ، ص ٢٠٦ . مشيراً الى هذا الواقع المحزن للشعر العربي ، يقول محمود درويش في بيان غاضب « ماذا جرى للشعر . . ماذا جرى ؟ ان سيلاً جارفاً من الصبيانية يجتاح حياتنا ولا احد يجرؤ على التساؤل : هل هذا الشعر شعر ؟؟
د. عبدالعزيز المقالح ، ازمة القصيدة العربيـة ، مشروع تساؤل، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص ٨٠ .

٣٢ ـ المصدر نفسه .

٣٣ ـ د. جمال شحيد ، في البنيوية التركيبية ، دراسة في منهج لوسيان كولدمان ، دار ابن رشد ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ٨٢ .

٣٤ ـ رينيه ويليك ، مفاهيم نقدية ، ترجمة : د. محمد عصفور ، الكويت ، ١٩٨٧ ، ص ٥٠ .

٣٥ ـ المصدر نفسه ، ص ٥١ .

٣٦ ـ المصدر نفسه ، ص ٥٢ .

٣٧ ـ المصدر نفسه ، ص ٦١ .

٣٨ ـ المصدر نفسه .

٣٩ ـ غالي شكري ، المصدر السابق ، ص ١٧٩ .

٤٠ ـ ستيفن سبنـدر ، الحياة والشـاعر ، تـرجمة : د. مصـطفى بدوي ، مـراجعة : د. سهير القلماوي . القاهرة ، ص ٩٦ .

٤١ ـ المصدر نفسه .

٤٢ ـ
Elizabeth Drew, T.S.Eliot : the design of his potery, London, 1950, P. 21 .

٤٣ ـ
Loc. Cit.

٤٤ ـ د. سلمى الخضراء الجيوسي ، الشعر العربي المعاصر : الرؤية والموقف ، مجلة الاقلام ، العدد ٦ ، ١٩٨٦ ص ١٣ .

٤٥ ـ
Selected Prose of T.S.Eliot, ed. by Frank Kermode, 1975. P. 38.

٤٦ - Loc. Cit.

٤٧ - Loc. Cit.

Op. Cit. P. 39 .

٤٩ - ادونيس ، الشعرية العربية ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص ٨٦ .

٥٠ - كمال ابو ديب ، الحداثة ، السلطة ، النص ، مجلة فصول ، العدد الثالث ، ١٩٨٤ ، ص ٤١ .

٥١ - Twentieth Century Poetry, ed. by G. Martin and P. Furbank, London, 1975, P. 198 .

الفصل الثاني

الشاعر الحديث ورموزه الشخصية

رمزية النص :

الخطاب الادبي ، عموماً ، خطاب رمـزي في الاعتبار الاول ؛ فهو رمزي في محصلته النهائية ، ورمزي ، ايضاً ، في حلقاته الجزئيـة النامية . اي انه جهد تعبيري يحتشد بالدلالات الرمزية التي تتفاوت ، حيوية وفرادة ، من شاعر الى آخر .

وما هو ابعد من ذلك ، ان الانسان ذاته كائن رمزي : مزحوم بالرموز احلامـاً وسلوكـاً ونوايـا . ان في الكثير من نـزعات الكتـاب وشطحاتهم وانجازاتهم ، كما يرى كنث بيرك[1] ، دلالات رمزية بالغة الاثارة ؛ فكتاب (كفاحي) ، على سبيل المثال ما هو الا « قصيدة هتلر الشريرة الكبرى » . كما ان خوف جرمي بنثام من عملية التخيل في اللغة لا يعدو كونه انعكاساً لطفولته حـين كان « يخـاف من الاشباح خـوفاً شاذاً » . ويرى بيرك ايضاً ان نظريات فلسفة القوة قـد تستوحى من «مشكلات الفرد نفسه حين يحس بالفحولة » .

يمكن القول اذن ، ان كل عمل ادبي ، مهما كانت قيمته او مدى تماسكه ، يشتمل على مدلول رمزي . فهو جهد ذو منطويـات رمزيـة تضيء لنا عالم الكاتب وتفصح عن مخبآت نفسه وما فيها من قيعان او ذرىً نفسية ووجدانية . بل ان بيرك[2] نفسه لا يتطرف كثيراً حين يؤكد على ان اتفه الاعمال الادبية واشـدها ضعفـاً تتضمن عناصـر رمزيـة تنبيء ، رغم ارادة كاتبها ، عن نواياه وحقيقته .

والرمز الادبي ما هو الا عبارة او كلمة تعبر عن شيء او حدث « يعبر ، بدوره ، عن شيء ما ، او يشتمل عـلى مدى من الـدلالات تتجاوز حدوده ذاتها »[3] او هو ، بكلمـات اكثر بسـاطة ربمـا ، شيء محسوس « يرتبط به ، عادة ، مغزى تجريدي وانفعالي »[4] .

يمكن للرمـز ان يقـدم للقصيـدة عـونـاً اساسيـاً للتعبـير عن

موضوعها . اذ انه ، اي الرمز ، يمتلك طاقة هائلة لخدمة الفكرة او الموضوع الشعري . ان الفكرة التي يُعبَّر عنها بطريقة مباشرة تكون ، كما تشير موسوعة برنستون للشعر والشعرية(*) « صعبة ، فاترة ، مطولة ، او راكدة » اما حين تستخدم الرموز في التعبير عنها فيمكن ان تصبح « جلية ، حيوية ، موجزة ، ومؤثرة وجدانياً » .

الرمز الشخصي والحداثة :

بات واضحاً ، اليوم ، كما يبدو ، ان حداثة القصيدة العربية لا تكمن في خروج الشاعر العربي على الوزن والقافية . بل تتمثل ، حقاً ، في انعطافته الكبرى لبلورة رؤيا خاصة به ، وما ترتب على ذلك من بحث عن رموز واساطير واقنعة يجسد فيها ، ومن خلالها ، رؤياه ويمنحها شكلاً حياً ملموساً .

وهذا الفصل محاولة للكشف عن مسعى الشاعر العربي الحديث ، لا لاستخدام الرموز العامة بل لابتكاره رموزه الشخصية ، سواء ما كان منها محوراً لعمل مهم له او ما تكرر استخدامه في اعمال متعددة .

ظل الكثير من الرموز الشائعة عاماً ، مرمياً في الريح ، عرضة لغارات الشعراء المتعجلين ، يسندون به قصائد عابرة ، او موضوعات مكرورة ، او صوراً تفتقر الى الجدة والتميز .

من الواضح ان هذه الرموز ما عادت غير رموز يعاد استهلاكها باستمرار دون ان يبعث فيها دم جديد ، او نسمة مغايرة . فالقمر لا يعدو كونه رمزاً قاحلاً حين نقحمه في قفص من الدلالة الشائعة رمزاً للجمال او الحب لا يتجاوزها الى سواها . وكذلك الامر بالنسبة للوردة ، او الغيمة ، او البحر ، او الليل .

قرون من الصدأ وكسل المخيلة والسير في الطرقات ذاتها جعلت حاجة الشعر ماسة الى نسيم جديد يهب على حقل الرموز هذا . ليكسر

اسيجة الحجر ، ويبعث في الرمل البارد خضرة دافئة هي خضرة الرمز وجمره الجديدان .

وفي خضم حركة الحداثة وما اشاعته من مزاج ووعي جديدين اخذت تلك الحاجة تكتسب شرعية مضاعفة . صارت هاجساً ملحّاً ، شأنها شأن المستلزمات الملحة الاخرى للقصيدة الحديثة .

كان هذا الهدف شاقاً ، وقد حاول الشاعر العربي الوصول اليه ولكن بتضحيات ليست هينة . لقد سعى الى خلق رموزه الخاصةبه ، رموزه الشخصية التي تلتصق بعالمه الشعري ، وتصبح جزءاً داخلياً حميماً من بنائه ولغته وانشغالاته الفكرية والوجدانية والجمالية .

والرمز الشخصي هو ذلك الرمز الذي يبتكره الشاعر ابتكاراً محضاً او يقتلعه من حائطه الاول ، او منبته الاساس ، ليفرغه ، جزئياً او كلياً ، من شحنته الاولى او ميراثه الاصلي من الدلالة . ثم يشحنه بشحنة شخصية او مدلول ذاتي مستمد من تجربته الخاصة . وفي كلتا الحالتين يصبح الرمز ذا نكهة شخصية ، حميمة . يغدو مفتاحاً مهماً يساعد على فهم تجربة الشاعر ، وملامسة همه الكبير ، وفض مغاليق هواجسه .

وهذا الرمز قد يكون جزئياً يستعمل في عمل محدود . او يكون مركزياً ، وهذا ما نُعنى به هنا ، يستعمله الشاعر في عمل كبير له ، او يعاود استثمار طاقته الرمزية في اعمال متعددة .

لم يكن الشاعر العربي ، في بحثه عن رمزه الخاص ، اول المنقبين ؛ فقد كان وليم بليك ذا جهد واضح ، في خلق اساطيره ورموزه الشخصية.وكذلك الامر ، فيما بعد ، بالنسبة للشاعر الايرلندي ييتس . كانا ، كلاهما ، يسعيان بشكل دائب الى خلق رموزهما الخاصة اضافة الى استثمار ما وجداه من اساطير ورموز ماثلة . وكان اليوت ، في رموزه

الضخمة : الارض الخراب ، الرجال الجوف ، تيرسياس ، الفريد بروفروك ، يمثل مسعىً هائلاً للتعبير رمزياً عن الحياة المعاصرة وطغيانها الجارف .

وجد الشاعر العربي اذن ان عليه ان يتجاوز الرموز الجاهزة او ، على الاقل ، ان يعيد شحنها بما يجعلها اكثر صلة به ، بتوترات عصره وضغوطه وطيشه . ذلك لأن الرمز الشخصي لا العام ، كما اشرنا ، هو ما يثري حداثة الشعر وحداثة الرؤيا .

غالباً ما تعجز هذه الرموز العامة عن الارتفاع الى مستوى ما يواجه الشاعر العربي من احداث عاصفة واهواء جياشة ، كما انها لا تستطيع ان تواكب سعيه المضني لكتابة قصيدة حديثة لا تستمد حداثتها من مجرد الخروج على القافية والوزن الموحدين وما اعقب ذلك من كسل وقناعة .

ان الحداثة ليست هدماً مجرداً لجدار عروضي ، او الانفلات من نظام التقفية الى الفوضى . بل هي سهر عظيم ورحلة لا تهدأ من اجل شكلٍ للروح يلبسها وتلبسه ، لتصبح الروح في مرحها وفوضاها شكلاً حاراً ، كما يصبح الشكل ، في مرونته و قسوته ، ملاذاً للروح .

وهكذا اندفع الشاعر العربي في ارض خطرة ، غامضة ليبحث تحت رِملها البارد عن اعشاب الحنين وجمر الروح . ليبحث عن نسيم آخر يبعث الحياة والنشوة في الكثير من ادواته التي قتلها التهذيب والرضا .

اعاد الشاعر العربي الحديث النظر في امور مهمة : خرج بالاسطورة من مرحلة الى اخرى : من الاستخدام الساذج الى التفاعل معها بوعي اعمق ، من رواية حدث الاسطورة الى اعادة انتاجها ، من حراسة بنائها المقدس الى الهجوم على هيكلها المهيب ، واخيراً من

الجلوس تحت سقف دلالتها الاولى الى تفجير هذا السقف وترميمه ، بعد ذلك ، بشظايا من عالم الشاعر واجزاء من حياته .

وكما فعل مع الاسطورة تماماً ، كان عليه ان يتأمل ذخيـرته من الرموز ، ويتفحص استخداماته لها ، ليصـل ، بعد ذلـك كله ، الى تجديد طاقة الرمز وزيادة فاعليته .

الصراع ضد ماضي الرمز :

حاول الشاعر العربي ، اولاً ، انعاش بعض الرموز الجاهـزة ، بعث نكهته الشخصية فيها . ونحن حين نتفحص هذه المحاولة لا بد لنا ان نرتقي التل حتى آخره ، لنرقب المواجهة من هناك .

ان منازلة من طراز خاص ينبغي ان تحدث بين الشاعر الحديث من جهة ، وبين ماضي الرمز او ميراثه الراسخ من الدلالة ، من جهة اخرى . فالرموز التي وجدها الشاعر العـربي محيطة بـه تخفي وراءها تاريخها الخـاص . اي ان كل رمـز منها يغـطي بئراً فـوارة ، شديـدة العمق : بئر دلالته الاولى ، وهي دلالة شائعة ، رصينة ، متواطأ عليها بين مستهلكي هذا الرمز وعارفيه .

وقتال الشاعر ضد ما يختزنه الرمز من ماض ، جارف ، مستقر لا يمكن ان ينتهي ، دائماً ، بهزيمة احدهما . ان المنازلة بينهما قـد تظل ملتهبة باستمرار ، متجددة ، دائمة التوتر . اي ان الشاعر لا يستطيع ، وهو يكافح ضد الدلالة الشـائعة للرمـز ، ان يجرده تمـاماً من دلالتـه المتوارثة .

وفي محاولته لعزل الرمز عن ماضيه لا يستطيع الشاعر تحقيق نشوته النهائية ، نشوة تفوّقه الساحق على ماضي الرمز . بل يظل ذاك الماضي يطل بين آونة واخرى . يظل يخالط دلالته الجديـدة ويمتزج بهـا . ولا ينقطع الرمز الى دلالته المستقرة كاملة نتيجة ضغوط الشاعر الحديث ،

ومسعاه الدائم الى انعاش الرمز بمعان مضافة او مغايرة ، تحمل ملامح الشاعر وطابعه الشخصي .

حاول الشاعر العربي الحديث ، وهو يواجه رموزه واساطيره ، ان يختار منها ما يمكن شحنه بهوىً شخصي ، ودلالة فردية خاصة . ومع ذلك فان الدلالة المضافة ظلت ، غالباً ، تلتقي بالدلالة الموروثة في نقطة بالغة التوتر والخلخلة تجعل ، في النهاية ، من الدلالتين مغزىً جديداً يغتني بهما ، ويغنيهما ، في آن معاً .

شعراء كثيرون ، في العالم ، خاضوا المعركة ذاتها وهم يواجهون ماضي رموزهم ودلالاتها الموروثة ، وهم يحاولون التخفيف من ثقل المعنى الشائع للرمز ليفسحوا الطريق امام معانيهم الخاصة ورؤاهم الشخصية . ان الشاعر الامريكي ارشيبالد مكليش ، مثلاً ، حين أقام مسرحيته (نوبودادي) على قصة آدم فانه حرث ارضها ، من جديد ، حراثة كاملة . وكأنه كما يقول احد نقاده[٦] تناول الجدار التوراتي وهدمه « حجراً حجراً ليبسر لنفسه حجارة يبني بها جداراً من عنده » .

لقد حرر ماكليش رموز القصة من دلالاتها الاولى ، ووضع ، بذلك : الاله ، آدم ، حواء ، الافعى ، قابيل ، هابيل على ارض مغايرة تماماً . ان الشاعر ، بعبارة اخرى ، قد ابدع **قصة جديدة** لا تروي سقوط الانسان من الالوهة ، وحرمانه من خلوده وجنته ، وترديه الى قتل اخيه بل تجسد « ثورته على بداياته البيولوجية وخطواته الاولى نحو الانسنة التامة » .

كثيرة هي الرموز التي واجهها الشاعر العربي الحديث ، لكن نجاحه لم يكن مؤكداً في انتزاعها من كهوفها الاولى الحافلة بدلالات ثابتة ، وبعيدة . لقد ظل رمز المسيح ، مثلاً ، في اطار دلالته الراسخة : الصلب . ولم يستطع احد تحرير هذا الرمز تماماً من ميراثه .

حقاً ، لقد وجد فيه السياب ، ربما اكثر من سواه من الشعراء ، رمزاً قادراً على تجسيد آلامه هو شخصياً . آلامه الجسدية والروحية وهو يواجه الشلل ، والعقم ، والجحود . لذا كان السياب لا المسيح هو المصلوب في قصائد الشاعر .

مع ذلك ظل هذا الرمز ، لدى السياب وسواه من الشعراء ، رمزاً مسيجاً بدلالة صلبة ، قديمة ، مشعة لا يمكن اقتلاعها تماماً .

وفي اكثر من قصيدة له ، خاض خليل حاوي معركة جريئة ضد ماضي رموزه الشخصية ، لا سيما رمزه الاثير : السندباد . لقد اراد الشاعر ان يتنزع عن شجرة السندباد الكثيفة اوراقها الشائعة وعطرها العام المباح . اراد تحميلها برؤياه الداخلية ، العنيفة ، ليكون السندباد ، لا سندباداً عاماً متروكاً لكل قبيلة عابرة ، بل سندباده الشخصي الحميم .

ما عاد السندباد ، بعد **خلخلة** حاوي لتاريخه الشائع ، مجرد رحالة ، يركب اهوال البحر ، ويواجه المتاعب والمشاق العضوية فحسب . لم تعد مكابداته حسية ، جسدية فقط . بل صارت عناءً روحياً وتجربة داخلية شديدة الاذى والتجريح .

السندباد ، بعد ان استله حاوي من حقله الدلالي المترامي الاطراف ، والذي اشاعه الخيال الشعبي المتوقد ، صار رمزاً شخصياً مهماً في تجربة خليل حاوي .

في معظم شعره ، وفي قصيدته (السندباد في رحلته الثامنة)[٧] خاصة ، كان هاجس خليل حاوي محنة الشرق وعذاب ارضه المنقوعة بالادعية والاسى والكسل البهيج . وهذه المحنة ، في حقيقتها ، كانت محنة الوطن العربي كله : المعرض للغزو والتفكك .

وجد الشاعر ان عليه استفزاز هذا الشرق ، ودعك جرحه

الخامل ، ليوقظ لديه حلمه القديم : تجاوز التشتت الى التماسك ، وتجاوز الخمول والبشاعة الى الجمال والفاعلية . وهكذا وجد في السندباد ، بعد ان حرره من كثير من تداعياته القديمة وشيوعه ، رمزاً / وقناعاً شديد التأثير .

اعاين الرؤيا التي تصرعني حيناً ،
فابكي : كيف لا اقوى على البشارةْ
شهران طال الصمت جفت
شفتي ، متى متى تسعفني العبارةْ
وطالما ثرت ، جلدت الغولَ
والاذناب في ارضي بصقت السمّ والسبابْ
فكانت الالفاظ تجري في دمي
شلال قطعانٍ من الذئابْ

وهناك رموز كثيرة ساعدت الشاعر على انجاز جزء من مسعاه الفني والجمالي والفكري،الا انها ظلت حبيسة اسيجتها التاريخية او الاسطورية او الدينية . ان المنجز الحقيقي ، على مستوى الرموز ، لا يتمثل ، كما اظن ، في هذا المدى . بل يتمثل في ما يجري على الضفة الاخرى من النهر : تلك الرموز الشخصية التي استطاع الشاعر العربي الحديث ان يستدرجها الى عالمه الشعري ، ان يغمرها بفيض من رؤياه ، وهواجسه ، واهوائه ويجعل لها حاضراً اشد كثافة من ماضيها .

الطبيعة رمزاً شخصياً :

كانت الطبيعة نبعاً للرموز والاساطير لا نهاية له . لقد احتضنت ، منذ البدء ، الفعل الانساني : تثيره ، وتنميه ، وتحاوره . وبسحرها وجلالها الغامض الطري كانت مصدراً لدهشة الانسان ،

ومبعثاً لحنينه واحساسه بالجمال . كانت ، بعبارة اخرى ، رمزاً لتشوقه الى المطلق والسامي والبعيد .

وربما كان السياب ، بما في نفسه من جذر رومانسي غائم ، احد شعراء الحداثة العرب المهمين ، الذين دخلوا مع الطبيعة في حوارٍ حيّ ، مترع بالنشوة والنبل والالم العظيم ايضاً .

لقد لعبت عوامل عديدة ، خفية وبينة ، نفسية واجتماعية ، ذاتية وعامة في اندفاع السياب الى الطبيعة ، والانغمار في خضرتها ، وحصاها ، وهوائها الفسيح . ليجد ، في كل ذلك ، مادة لتجربته ، وتفاصيل لبناء قصائده الطافحة بالاسى ، والخضرة . ويشتق ، منها ، رموزه الشعرية العديدة .

غير ان ما نجده متفرداً من رموزه، وانسجاماً مع اتجاه هذا **الفصل** ، لا يتمثل الا في تلك الرموز الشخصية التي اكثر السياب من تكرارها في مختلف قصائده . وجعل منها علامات دالة على رؤياه ومكابداته ، وشبكة تحتضن تلك التجربة وتمنحها وجودها المادي الذي عرفت به .

كان السياب منتج رموز خصباً . وكانت رموزه الشخصية ثرية لكنها متجاورة ، اي ان مداها الرمزي لم يكن فسيحاً ، ولم يكن متنوعاً بشكل كافٍ . ان رموزه على كثرتها تدور في مناخ من الدلالات كثيف لكنه في احيان كثيرة ضيق ، حاد ، مغلق .

كثيرة هي رموز السياب : جيكور ، بويب ، وفيقة ، منزل الاقنان ، حفار القبور ، الحسن البصري ، المخبر ، المومس العمياء . لكن رموزه الثلاثة الاولى ، تظل اهم رموزه الشخصية واكثرها ترددا في شعره .

لقد ظلت هذه الرموز ، التي اشتقها السياب من الطبيعة تجسد

صلته بها خير تجسيد . وظلت ، ايضا ، تنتشر وتتناسل في شعره كله ، مثل موجة عنيفة ، تنحل الى موجات هادئة ، ثم تعاود الالتحام ثانية في موجة اكبر واعنف .

ولم يكن السياب يفرغ من ايٍّ من هذه الرموز الثلاثـة في عمل شعري واحد . بل كان يعاود استخدامها ، منفردة او متـرابطة ، من قصيدة الى اخرى ، دونما كلل او يأس . حتى تحولت رموزه الشخصية هذه الى انين وحشي جـارح ، يتجاوب في قيعـان روحه ، وذراهـا ، وانحداراتها المخيفة : يعبر عن ذعره من وعورة هذا العالم وفظاظته ، ويجسد حنينه المدمر الى جسد يطمئن الى طراوته ودفئه . **سواء أكان هذا الجسد اماً أم شجرة ، نهرا أم سريرا ، قبرا أم امـراة**

اول ما يمكن ملاحظته ، بالنسبة لهذه الرموز ، ترابطها والتحامها التحاما عضويا ودلاليا لا يمكن فصله او خلخلته ؛ فهي ، جميعا ، رموز لم ينتزعها السياب من جدار قديم . لم يستلها من اسطورة او خرافة ، ولم يلجأ الى تاريخ او تراث ديني او ادبي يقترضها منه . لقد اشتقها من حياته هو ، من ايقاع الـطبيعة حـوله ، من خضـرتها الغـامضة ، الـطافحة بالشجن والبهجة .

ولم يكن افتتان السياب بهذه الرموز **ترفاً** ، **او لهواً** ؛ لقد كانت تلبي جميعها حاجة نفسية عـاصفة : حـاجته الى الام . ان احسـاس السياب باليتم احساس **فاجع** ، وهو مصدر لا يمكن اغفاله ، لاضاءة الكثير من محنته وعنائه الروحي والجسدي ايضا .

ان تعلقه بهذه الرموز ، ثالثا ، لا يرجع ، فقط ، الى كونها جزءا من الطبيعة الثرة حوله . بل يعود ، ايضا ، لسبب ابعد من ذلك . فهذه الرموز تمثل ، بالنسبة للشاعر ، مأوى الامّ **سواء أكان** هذا المأوى فراشا أم بيتا ، ضريحا أم متكأً ، مكانا للهو أم مغسلا للموتى .

لذلك فان اياً منها لا يؤدي عمله منفردا ، او معزولا عن فاعلية الرمزين الآخرين ؛ فهي تشكل شبكة رمزية ، متداخلة ، تتضافر معا على خلق الاثر الرمزي الشخصي **بكلّيته** . انها بمعنى اخر ، رمز شخصي كبير هو محصلة نشاط هذه الرموز الشخصية متفاعلة مندغمة .

لقد كانت « جيكور » رمزاً لدلالات عديدة ، غير انها مترابطة في دلالة كبيرة راسخة في اعماق السياب رسوخا متينا . كانت **قطباً محورياً** لفهم مزدوجات الحياة(٨) : جيكور او المدينة ، العودة الى الطفولة او المضي في الكفاح ، الموت من اجل الموت او بحثا عن حياة اخرى ، الام ام الزوجة ، قيم الروح او قيم المادة ، الماضي او الحاضر ، الايمان او الالحاد .

كانت ، مغمورة برعشة الامومة ، ومنقوعة ، حتى القرار ، بمشاعر اليتم والرهبة والحنين . انها الام بحنوها الوارف وتداعياتها البعيدة ، وهي ، الرحم بدفئها وطراوتها الخصبة الغائمة :

يا بابَ ميلادنا الموصول بالرحمِ ،
من اين جئناك ؟ من أي المقادير
من ايما ظلم ؟
وأي ازمنة في الليل سرناها
حتى اتيناك ؟ اقبلنا من العدم ؟
أم من حياة نسيناها ؟(٩)

ليست جيكور ، اذن ، بابا يصل بين الميلاد والرحم فقط ، بل هي مبتدأ بعيد ، زمان غامض ، هوة لا وجود قبلها . جيكور كل هذه الاشياء مجتمعة . وهي ، بعد ذلك ، رمز للازل ، ووجود يسبق حتى وجودها هي :

هل ان جيكور كانت قبل جيكورٍ
في خاطر الله . . في نبع من النور[١٠]

لذلك تظل جيكور مثار اسئلة تبدأ ولا تنتهي ، لانها ، كمحتوى رمزي ، ليست بيتا ، او شجرة ، او كوخا فقط . ليست تحققا حسيا حسب . والا لما كان لنهر الاسئلة هذا من مبرر . انها مغزى اشد عمقا .

وقد تعرض هذا الرمز ، في سنوات السياب الاخيرة ، الى انكسار مؤلم ، كان سببه اعتلال الشاعر ، وتعاظم احساسه بالعقم والفجيعة :

اين جيكورُ ؟
جيكور ديوان شعري ،
موعدٌ بين الواح نعشي وقبري[١١]

السؤال هنا ، ليس عن جيكور قطعا ، بل عما تشتمل عليه جيكور من مكنون رمزي امومي ، شديد الخصوصية : عن الام . عن موعده معها . هذا الموعد الذي يملأ المسافة المظلمة الباردة بين نعش الشاعر وقبره .

لا شك ان الموت ، ومتعلقاته وشظاياه ، يغمر الكثير من فضاءات هذه الرموز الشخصية للسياب . ويوحد بينها في ضفيرة رمزية تعج بالدلالات الوجدانية والروحية والنفسية . لقد كانت « وفيقة » مثلا ، رمزا شخصيا بالغ التأثير ، يجسد صرخة السياب الدامية العنيفة ، ويعبر عن حاجته المدمرة الى المرأة اماً وحبيبة وملاذا يهرب اليه الشاعر من حاضر باطش .

كانت وفيقة نقطة لقاء قاسٍ ، مثير ، بين الموت والشهوة ، وامتزاجا غريبا لمشاعر تصل ، حين التمعن فيها ، حدا يثير الالتباس :

بين نهديكِ ارتعاش يا وفيقه

فيه برد الموت باكِ
واشرأبت شفتاكِ
تهمسانِ العطر في ليل الحديقة[١٢]

ان تجاور هذه المشاعر التي تبدو ، ظاهريا على الاقل ، متناقضة ولا رابط بينها امر يجد تفسيره في حياة السياب وما عاناه من كبت ، واذى ، وضمور . ان اليتم ، والعزلة السياسية ، والعوز ، وافتقاره الشديد الى التكوين الجسماني الجذاب والمعافى ، كان يغذي في السياب الميل الدائم الى تكرار هذه الرموز الشخصية ، وتكثيف دلالتها العاطفية المكدرة .

والتلاحم بين رمزَي جيكور ووفيقة لا يجد كماله ودلالته الاخيرة الا باندماجهما معاً بالرمز الشخصي الثالث : بويب . هذا الرمز الذي ظل ، شأنه شأن الرمزين الآخرين ، ينتشر في شعر السياب ويتوهج .

في قصيدة « النهر والموت »[١٣] ينجح السياب في استخدام « بويب » رمزا شخصيا يتفجر رنينه الغامض ، والمترع بالجلال والفجيعة ، في ثنايا النص كله . لقد كان « بويب » ، في هذه القصيدة تحديدا ، رمزا مفتوحا حتى اقصاه : يحتضن الموت والحياة ، الخصوبة والعقم ، البهجة والأسى ، والطفولة والهرم في مزيج محتدم :

وانت يا بويبْ
اودُّ لو غرقت فيك ألقط المحارْ
اشيد منه دارْ
يضيء فيها خضرة المياه والشجرْ
ما تنضح النجوم والقمرْ
واغتدي فيك مع الجزرْ الى البحرْ !
فالموت عالم غريب يفتن الصغارْ

وبابه **الخفيُّ** كان فيك ، يا **بويبْ**

بهذه النبرة ، الحارة ، المنكسرة ، النزاعة الى الانغمـار في هذا العالم الغريب الفاتن : الموت ، يمتلىء « بويب » بقوة الرمز الشخصي المهيمن على القصيدة **هيمنة كاسحة** .

لقد كانت قصيدة « النهر والموت » تمثل ، كما يقول د . احسان عباس ، مفترق الطريق الذاهب الى النهاية[١٤] ، حيث وقف السياب فيها مترددا بين الموت في الجماعة **او الرجوع الى** بـويب والنخل ، اي « الموت المريح بالعودة الى احضان الام » .

بويب ، في شعر السياب وحياته ايضا ، لم يكن رمزا عابرا . بل كان احد رموزه الشخصية الكبرى . كان رمزا ممتلئا حتى نهايتـه ، بتوق السياب الى الطبيعة وبراءة البداية ، وحنينه الممض الى الينـابيع الحارة الاولى .

كان ، بعبارة اخرى ، رمزا طافحا ، حتى حافته الاخيرة ، بنزوع السياب الى الجنس والموت ، الى الـذوبان في ايقـاعهما الممتـلىء نشوة وعنفا .

الشخصيات رموزا :

كان للاشياء/الرموز حصتها ... الرمزي لرؤيا الشاعر العربي الحديث . لكنها لم تحدث ، في بحيرة الشعر تموجا طاغيا ، ولم تتجاوز ، في تأثيرها ، موضع سقـوط الحجر . فـظل ، لذلـك ، ماء البحيرة هادئا .

ومع ان بويب وجيكور كانا من اكثر رموز السياب الشخصيـة فاعلية ، لكنهما لم يكونا شيئين ، بل كيانين يتفجران حياة والما وخصبا .

تم استخدام عدد من المدن / الرموز في الشعر العربي الحديث ، ولم ينظر الى هذه المدن على انها اشياء استخدمت رموزا . بل كانت بشراً

ومصائر واهواء ، شهوة او ندما او يأسا .

وهكذا ظل جهد الشاعر العربي الحديث ، في البحث عن الرمز الشخصي ، يكمن ، غالبا ، في حقل الاشخاص / الرموز . كما لدى السياب وادونيس والبياتي وحاوي وعبدالصبور وآخرين .

لقد استخدم « البياتي » ، مثلا ، عدداً ضخماً من الرموز الشخصية : عائشة ، لارا ، الحلاج ، المعري ، الخيام ، المتنبي ، وضاح اليمن ، المجوسي ، الاسكندر لوركا ، عطيل ، بروميثوس ، ديدمونة .

ومع ان بعض هذه الرموز كان منتزعا من حقل اسطوري او تاريخي او ديني الا ان البياتي لا يلجأ ، دائما ، الى اقتطاع رموزه الشخصية من جدران قائمة . ان « لارا » ، مثلا وهي رمز مؤثر ، اقتنصها الشاعر من حقل جاهز للاستثمار . لم تكن رمزا بياتيا محضا انتزع من ارض بكر . ان « لارا » لم تكن ، تسمية ودلالة ، غير « لاريسا » بطلة الدكتور زيفاكو ، لباسترناك.لكن البياتي جعل منها ، بمهارة فائقة ، رمزا شديد الانتماء الى عالمه هو . وكذلك الامر بالنسبة لرموز اخرى لم يكن ارثها من الماضي كبيرا .

ان معظم رموز البياتي الشخصية تتضافر على اداء عدد من الدلالات ، لعل اهمها دلالتان كبريان يسعى الشاعر الى تغذيتهما ، احيانا ، بدلالات جزئية متناثرة هنا وهناك .

في رموزه الشخصية ، يظل البياتي مسكونا بهاجس الثنائيات المتضادة ، الحقيقة / الزيف ، الابداع / الطغيان وبما ان هذه الثنائيات تنتمي الى حقل ذي تضاريس متماثلة . فانها تتداخل وتلتحم في تنام جدلي حاد يؤكد ، في النهاية ، قدرة الابداع والحقيقة على الوقوف في مواجهة الموت او اليأس ، او الكذب .

ان ابا العلاء ، والحلاج ، والخيام ، والمتنبي ، مثلا ، رموز شخصية على قدر عالٍ من الفاعلية استطاع البياتي تحميلها قوة رمزية شخصية نامية .

تستمد قصيدة (موت المتنبي)[١٥] قيمتها الرمزية من رمزها الشخصي الاساسي : المتنبي . غير انها . اضافة الى ذلك ، تشتمل على عدد من الرموز الجزئية ذات الدلالات الثانوية المناقضة او المضادة ، التي تسهم كلها في اغناء الرمز الكبير وتنمية مغزاه النهائي .

ولا يمثل المتنبي ، في هذه القصيدة ، الشاعر وحده بطبيعة الحال . بل يرتفع الى مستوى اغنى واكثر شمولا . انه المبدع ، اينما كان ، وهو يواجه قوة البطش الساحقة :

انا شججت جبهة الشاعر بالدواه
بصقت في عيونه ،
سرقت منها النور والحياه
اغمدت في اشعاره سيفي
وافسدت مريديه وضللت به الرواه
جعلته سخرية البلاط والفرسان والاشباه

ان هذه القوة الطاغية تتفشى على سطح النص تفشيا واضحا ، ولكنها ، من جهة اخرى ، ضحية هزيمة رمزية تتخفى داخل هذا المقطع وكأنها تقيم وليمة زائفة . لنتأمل سلسلة الافعال المستخدمة هنا : شججت ، بصقت ، سرقت ، اغمدت ، افسدت ، ضللت ، جعلت . افعال تجسد قوة الاستبداد وما تتضمنه من قبح ولصوصية وكذب ؛ فعمليا ارادت اغتيال الشاعر ، ورمزيا حاولت استبدال صورته ، لدى الناس ، باخرى زائفة من صنعها هي .

ومع ذلك فان قوة القبح هذه لن تصمد امام فعل الشعر الذي

يظل خالدا خلوده الساحق :

يوقظ في ذاكرة السنين

اللهب الاسود والحب الذي يموت في ظل السيوف

عاصفا مدمرا حزين

لا شك ان الشاعر قد وجد في شخصياته هذه رموزا شخصية ملائمة ، تجسد رؤياه تجسيدا حارا ، وتمنحها شكلا دراميا ناميا . لقد عاشت هذه الرموز حياة حفلت بعنصر الصدام ، ومواجهة التخلف ، او التزييف ، او البطش.وكانت تمثل ، حتى في موتها ، استماتة الانسان وارادته الضارية .

حاول البياتي تنمية رموزه وتحرير طاقتها ، جزئيا على الاقل ، من ضغوط الموروث التاريخي لحياتها لتنسجم مع ما يريد الشاعر انجازه. لتصبح ، بذلك ، رموزا شخصية متضافرة نامية لا يثلم دلالتها الكلية تنافر ما . لذا فان الشاعر يزيل عنها ما يعيق انسجامها مع عصرنا هذا[١٦] . اذ لا يمكن للتجربة الصوفية ان تكون ذات معنى الا « في الموت من اجل الفكرة » كما ان سلبية المعري ليست نافعة « في تفسير الحياة المعاصرة » وكذلك القول بالنسبة لعدمية عمر الخيام فانها تختفي « خلف اصراره العنيد » من اجل بعث الحياة وتجديدها .

اما محاولة الانسان ، تلك المحاولة الممضة المحزنة ، للامساك بحلم ضائع ، او طفولة غاربة . اما نزوعه القلق الى الاكتمال وتجاوز العقم وعدم التجانس فهو الذي يشكل المعنى الكبير الآخر في شعر البياتي .

وربما كانت « عائشة » اكثر رموز البياتي استخداما للتعبير عن هذا النزوع ، الدافق ، **الملحّ** . فهي تتكرر ، باستمرار ، لتؤكد عمق هذا الهاجس الذي يشكل قطبا عميقا في تجربة البياتي ورؤياه .

لقد استطاع الشاعر ، وبالحاح وحنوّ دائمين ، ان يجعل من عائشة رمزا اساسيا بين رموزه الشخصية ، يلجأ اليه بين وقت وآخر ، للتعبير عن موضوعه الشعري وتجسيد رؤياه ازاء الكون والحياة .

كان ادونيس اسبق من البياتي في استخدام هذا الرمز ، لكن فاعلية هذا الاستخدام لم تتجاوز قصيدة (مرآة عائشة)[١٧] أي ان الشاعر لم يسعَ الى تنمية هذا الرمز ، في اعمال اخرى او عمل اساسي آخر ، ليكون جزءا من عالمه الرمزي ، ووسيلة فعالة للتعبير عن اجوائه .

لم تكن عائشة ، في قصيدة ادونيس ، غير رمز شهواني ، جامح :

سامَرَها غنّى لها حتى غفا الكلام
لفَّ عليها زندَهُ وغطّى
سُرّتَها ونامْ

وعلى العكس من ادونيس ، نجح البياتي في ان يستدرج عائشة الى قصائده ، لتكون طاقة رمزية مشعة تنتشر في اعماله وترتبط مع رموزه الاخرى : تزداد بها عمقا وتزيدها ، في الوقت ذاته ، ثراء . انها ، لدى الشاعر[١٨] ، رمز الحب الازلي الذي ينبعث فيضيء « ما لا يتناهى من صور الوجود » وهي ، ايضا ، الذات الواحدة التي تظهر في ما « لا يتناهى من **التعيّنات** في كل آن » .

عائشة ترتبط بشجرة كثيفة من الرموز المجاورة او البعيدة ، فهي عشتار ، او خزامى ، او اوفيليا ، او لارا . وفي صلتها بهذه الرموز المتباعدة في الزمان والمكان تعكس عائشة ما يريد الشاعر التوكيد عليه دائما : وحدة المعاناة الانسانية ، واستمراريتها وتحولاتها المثيرة :

خبّأت وجهي بيدي
رأيتْ

عائشة تطوف حول الحجر الاسود في اكفانها
وعندما ناديتها : هوتْ على الارض رمادا وانا هويتْ
فنثرتنا الريحْ
وكتبت اسماءنا جنبا الى جنب على لافتةِ الضريحْ[19]

يمكن اعتبـار « لارا » وجها آخـر من وجوه عـائشة في تحـولاتها الكثيرة ، وربما كانت من اكثر هذه التحولات امتاعا . ان هذين الرمزين يندلعان من بعضهما البعض . وهما ، كبقيـة الرمـوز الشخصية لـدى البياتي ، يمزجان عناصر الزمان ويعيدان ترتيب الامكنة من جـديد . يقترضان من الماضي ما يديم صلته بالحاضر ويصنعان منهما معا ما يجعل المستقبل ممكنا .

انهما يعبران ، سوية وبتجانس حي ، عن ذلك الحلم الغارب البعيد الذي يختزل لا حلم الشاعر منفردا بل حلم الآخرين ، وتوقهم الحار .

في (اولد واحترق بحبي)[20] تتجسـد « لارا » حلما ، عنيفا ، حسيا ، عذبا ، شديد المراوغة . يمتزج فيه الواقع بالاسطورة امتزاجا بالغ الحيوية :

في قصر الحمراءْ
في غرفاتِ حريم الملك الشقراواتْ
اسمع عودا شرقياً وبكاء غزالْ
ادنو مبهورا من هالات الحرف العربي المضفور بآلاف الازهارْ
اسمع آهاتْ :
كانت « لارا » تحت الاقمار السبعة والنور الوهاجْ
تدعوني فاقرّب وجهي منها ، محموما ابكي ، لكنَّ
يداً تمتد فتقذفني في بئر الظلمات

تاركة فوق السجادة قيثاري وبصيصا من نور لنهار ماتْ

ويتردد اسم « لارا » في فضاء القصيدة كله ليضفي عليها مسحة اسطورية توحد بين اجزاء النص في كيان كلي ، يتناهى الينا منه انين الروح غامضا ، منتشيا ، ملهوفا :

اصرخ « لارا »
فتجيب الريح المذعورة : « لارا »
في كوخ الصياد .

حقا ، ان تداخل رموز البياتي يمنحها ، احيانا ، شمولية وكثافة جذابتين . الا ان هذا التداخل ، حين يكون منهجاً ثابتا ، **يضيّع** على هذه الرموز ، في احيان اخرى ، تضاريسها الخاصة ويجعل الصلة بينها آلية او شديدة الوعي .

الرمز وغواية التسمية :

يكمن الكثير من استخدامات ادونيس للرموز في اسماء الشخصيات : الاسماء التراثية او المعاصرة ، الدينية والوثنية ، الاسطورية والتاريخية . وتمثل هذه الرموز ، للشاعر ، مسميات تشتمل على ثراء رمزي ديناميكي . وتتكيء ، ايضا ، على رصيد من الدلالات الاشكالية المتشظية .

ان هذه الشخصيات / الرموز لم تعش ، في زمانها ، حياة مسطحة . لم تعش عمراً ، رضيا ، لينا ، مستقرا . بل كانت ، على العكس من ذلك تماما ، بؤرا مغلقة ، عاصفة ، شديدة الامتلاء . ان رموزا مثل : **علي ، الحسين ، معاوية ، الحجاج ، الشمر ، عبدالرحمن** الداخل ، وضاح اليمن ، ابي تمام ، بودلير ، ابي نؤاس ، خالدة ، ادونيس . لا تجسد لحظات عادية ، ولا تمثل ، حين تندرج في سياق الزمن ، اجزاء ساكنة ، متناغمة . بل موجات ممتلئة ، بالحركة

والتفرد .

كانت هذه الرموز ، لذلك ، عونا لادونيس وهـو يستنبت منها حقلا شخصيا ، يتولى تشذيبه وتنميته بين قصيدة واخرى . وربما كان علي ، ومهيار ، والصقر ، اكثر رموز ادونيس الشخصية ثراء واهمية ، لاسباب سنعرض لها لاحقا . كما ان الرمزين الاولين ، بشكل خاص ، يتكرران دائما ، ويولدان شبكة لا نهاية لها من الظلال والمعاني الشخصية والعامة في ترابط اخاذ .

يبدو ان ادونيس مفتون بالغامض ، والقلق ، والعصي . ولا يجد لذته الكبرى الا في ما يحير ويبعث على التساؤل . وولعه هـذا لم يكن جديدا . بل يمتد ، الى بداياته الاولى ، لقد اختار ان يكون مموها منذ البدء . وكان اسمه مفتتح هذه الحيرة او شرارتها الكامنة : ادونيس .

في اسم الشاعر هذا يبدأ الوقوع الاول في الكمين الرمزي ، تبدأ الغواية الاولى والافتتان الكبير : افتتـان الشاعـر باسمـه وما فيـه من نرجسية طاغية وعبادة للذات .

اسم الشاعر ، اذن ، امر لا يمكن للناقد اغفاله او التهوين من شأنه ؛ ففي هذا الاسم : ادونيس نقطة يلتقي فيها ، وهذا ما هدف اليه الشاعر ربما ، الاسطوري والواقعي ، فيصبحان شيئا واحدا ، يحفـل بالغموض واللاتحديد .

يحـاول « ادونيس » ، هنـا ، ان يكـون هـو الشـاعـر والـرمـز والاسطورة . ان يكون علي احمد سعيـد وتموز معـاً ، او هو الحـاضر بضغوطه والماضي بانسياحه ولا تحدده . ويمثل هذا الاسم ، بالنسبـة للشاعر ، نقطة التباس دلالي ، ثرية وغائمة .

وهو حين اختار « ادونيس » اسماً له فقد اختار التخفي ، والمراوغة والنرجسية ، لكنه لم يقطع صلته باسمه الاول : « علي » تمـاما ، بـل

ظل ، دائما ، يملأ المسافة الممتدة بين الاسمين بالتململ والتشويش .

يلزمني الخروج من اسمائي
اسمائي غرفة مغلقةٌ ،
جبٌ غائب ،
علي اسبر على احمد سعيد علي سعيد احمد اسبر علي
احمد سعيد اسبر
يصارع يتكسر كالبلور
وادونيس يموت
والهواء شقائق واعراس في جنازته[٢١]

لقد ظل هذا الاسم يشتمل ، في اعمال الشاعر كلها ، على مغزى رمزي ، نرجسي ، ملتبس ، مضلل على الدوام . وكأني بالشاعر يتخفى ، بدثار رمزي يلفه ابتداء من اسمه وانتهاء بالكلمة الاخيرة من قصيدته .

لو اخذنا استخدامه اسم « علي » مثلا . لوجدنا ان الشاعر يكرر استثمار هذا الاسم بطريقة خاصة ، ويعيد نشره في ثنايا رموز اخرى يستعملها بين حين وآخر . ومن المؤكد ان هذا الرمز يظل اكثر رموز ادونيس حيوية ، وأكثرها قدرة على اثارة الالتباس ، واقتناص هاجسه الداخلي **الدائم** : هاجس التغير والتغيير ، المغامرة والخروج على الثبات ، التعلق بما هو مغاير . والسباحة ضد الريح . انه ، بعبارة اخرى ، رمز ثري بالغموض :

- هل « علي » هنا ، هو اسم الشاعر نفسه ؟
- ام انه اسم علي بن ابي طالب ؟
- والا ، فالى أي حد يمكننا اعتباره اسم صاحب الزنج ، علي بن محمد ، وهو من الاسماء الاثيرة لدى الشاعر ايضا ؟

لا اظن انه يمثل اسما واحدا منها فقط . بل اميل الى اعتباره مزيجاً ، متلاحماً من هذه الاسما الثلاثة . انه ، رمز شخصي ، داخلي ، ينفتح على دلالات اخرى ، يزداد بها خصبا ، واثارة للحيرة ، والتساؤل .

والنساءُ ارتحنَ في مقصورةٍ
ينتشِلْنَ الليلَ من آثارِهِ ،
ويخيطْنَ السماءْ
ويغنينَ : عليٌّ لهبٌ
ساحرٌ مشتعلٌ في كلِّ ماء[22]

وكما يرتبط هذا الرمز باسم الشاعر من جهة وينفتح على حقل رمزي غني بالترابطات النفسية والروحية من جهة اخرى فان الرمز الآخر مهيار يغطي مساحة واسعة من شعر ادونيس . فهو شأنه شأن الرمز الشخصي السابق ، كثير التشظي والانتشار .

ان نقطة التماس بين الشاعر ورمزه هذا امر شديد الاهمية . وهذا الامر قد يقترحه تشابه في تاريخ ، شخصي ، او تماثل في ايقاع التسمية ، او قرابة في ظرف عام احاط كلا منهما ، على ما بينهما من تباعد في الزمان والمكان . وقد يكون الجامع بينهما ، ايضا ، خصائص ذوقية او مزاجية .

يشير دارسو[23] حياة مهيار الديلمي الى انه شاعر قَدِم من بلاد فارس ، الى بغداد ، بديانة منحرفة ، محاولا شق طريقه في عالم الشعر والثقافة . تاركا وراءه « تاريخا شخصيا غامضا » ، اي انه كان يواجه مناخا ثقافيا وشعريا نشيطا ومغايرا وكان عليه ان يثبت ، وهو الغامض الطارىء على هذا المناخ **المستقر** ، انه قادر على ان يبني منزلة شعرية تصمد امام التحدي . وقد يصلح هذا نقطة تماس ، بين الشاعر ورمزه .

ان حياة **ادونيس** الشخصية قد تضيء منطقة **الشَبَه** بين الشاعر ورمزه بشكل افضل . لقد حاول **ادونيس** ، وهو يتجه شطر بيروت ، ان يؤسس اندلسه الخاصة : « اندلس الاعماق » ، حلمه بمكانة شعرية مرموقة رغم ما كان يتوقعه من مجافاة او عداء :

لاقيهِ يا مدينةَ الانصارْ
بالشوكِ او لاقيهِ بالحجارْ
وعلّقي يديهْ
قوساً يمرّ القبر
من تحتها ، وتوّجي صدغيه
بالوشمِ او بالجمر
وليحترق مهيارْ[٢٤]

وبهذه النبرة التي يمتزج فيها التاريخ والاسطورة ، الشعر والنبوءة ، يفتح هذا الرمز ذاكرة القارىء على مخزون روحي ووجداني شديد الكثافة والترابط .

ولا تقف صلة الشاعر برمزه عند هذا الحد ، بل تمتد لتشمل مزاجاً مشتركاً ، ونرجسية واضحة ـ كان مهيار[٢٥] **تيّاهاً** بنفسه ، مزهواً بقصائده ، مغالياً في الاعتداد بشاعريته . يرى نفسه « مبدع معان وصور لم يعرف التقليد والاجترار ، اما الشعراء الآخرون فهم في نظره مقلدون مجترون بالفاظهم الخشنة وسرقاتهم الظاهرة » .

ولا اظنني ابالغ حين اقول ان مزاجا كهذا ، ينضح فردية ونرجسية قد يضيف سبباً آخر يجعل من مهيار رمزاً شخصياً فعالاً بالنسبة لادونيس .

ويمكن ان اضيف ، هنا ، ان **اسم** مهيار ذاته ، يرتبط باسم الشاعر برابطة اخرى ، رابطة اسمية شديدة الخفاء . لقد كان مهيار **يكنّى** بـ « ابى الحسن »[٢٦] . وهذه ، عادة ، كنية من يحمل اسم

« علي » . فاسم مهيار اذن يحمل اسماً مضمراً لعلي . اي ان الاسم الاصلي لادونيس **مذوّب** ، ضمناً ، في اسم رمزه الشخصي مما يجعل الرابطة بينهما شديدة المتانة .

ان فتنة ادونيس بهذا الرمز قد تكمن ، اضافة الى ما قيل حتى الآن ، في ايقاعه الصوتي . وقد تكمن بقوة في جانب آخر : التحولات الروحية التي عاشها رمزه . ان انفصال مهيار عن ماضيه الديني ، بكل ثقله النفسي والشعائري ، جعل ارتباطه بحاضر روحي مغاير قلقاً شديد التوتر . اي ان ادونيس ورمزه الشخصي ، كليهما ، قد عايشا قلقا روحيا ، وتحولات ايدلوجية عميقة .

من ناحية اخرى ، يلتقي رمزا ادونيس هذان ، وهما رمزان اساسيان في شعره ، مع نرجسيته الطاغية او اناه الضخمة المروعة . يغذيانها ويتغذيان منها ايضا ، فهما ، اي هذان الرمزان ، يتضمنان ثقة جامحة بالنفس ، وغروراً عارماً ، والتصاقاً بالذات لا حدود له .

وقد الحق ذلك كله ضرراً واضحاً بتجربة ادونيس ، اذ ان افتتانه بذاته ، افتتانا يصل حد التأليه احيانا ، قد ادى الى تضييق حقل رؤياه وموضوعاته . اصبح الشاعر هو الوجود كله ، الينبوع والمصب ، القاتل وضحيته . وامتدت نبرته الذاتية وتضخمت حتى صارت عميقة حارة لكنها ، في الوقت ذاته ، ضيقة مسيجة : لا ترى الا نفسها ولا تنطلق الا منها .

القناع رمزاً شخصياً :

يتصل هذا الرمز برمز شخصي آخر : يعد من ابرز الرموز الشخصية لادونيس ، مع انه لم يستخدم الا في عمل رئيسي واحد هو قصيدة : الصقر . لقد كان صقر قريش ، عبدالرحمن الداخل ، رمزا / قناعا موفقا الى ابعد الحدود بثرائه الدرامي ، وما يختزنه من حس

بالمغامرة والتفرد .

كان هذا الرمز يختزل الكثير مما كان يتطلع اليه ادونيس : اكتشاف اندلسه الخاصة ، كما اشرنا ، وبناء كون شعري لم يكن مرئيا له آنذاك . بل كان مشروعاً ادونيسياً داخليا يتطلب ، لانجازه ، قدراً عالياً من اقتحام الغربة وما فيها من مجهول . ويتطلب ، ايضاً ، الانفلات من الماضي والطفولة ، والتكون الاول :

والصقرُ في متاهِهِ ، في يأسه الخلاقْ
يبني على الذروةِ في نهاية الاعماقْ
اندلسَ الاعماقْ
اندلس الطالع من دمشقْ
يحمل للغرب حصاد الشرق(٢٧)

كان هذا القناع رمزا صادما ، مثيرا في ذراه ونهاياته ، دقيقا في تعبيره عن رؤيا الشاعر وتوقه الى عالم جديد ، بكر ، يقيمه على انقاض عالم آخر ، قديم ومفكك .

صقر قريش ، لدى ادونيس ، قناع ورمز معاً ، قدم به الشاعر شخصية فريدة تتحرك في ثنايا النص ، وتملأ شقوقه وفضاءاته بثراء رمزي عميق .

وقد استطاع البياتي وعبدالصبور ، كذلك ، انجاز عدد من الاقنعة / الرموز التي تضافرت ، جميعاً ، على تجسيد رؤاهما ومنحها شكلها الحسي المعبر .

وهكذا يتحول الرمز في صلته بالقناع الى شحنة كلية تضج بالمغزى ، ويتحول معها النص كله الى محصلة رمزية كبرى تشتمل على تفاصيل الرموز الجزئية لتحولها الى اثر رمزي شامل ، عامر بالدلالة .

في محنة ابي العلاء ، مثلا ، تكون الهيمنة الرمزية لشخصية

المعري ، اذ يتحول عبر النص باكمله الى حضور رمزي كبير : يصبح رمزاً مفتوحاً ، يستدرج اليه كل ما في النص من جزئيات رمزية مبعثرة ، ودلالات ثانوية ليحولها ، ويتحول معها في الوقت ذاته ، الى رمز شخصي ذي تأثير كلي .

ان رمز ابي العلاء ، لدى البياتي ، شأنه شأن عبدالرحمن الداخل لدى ادونيس وبشر الحافي لدى صلاح عبدالصبور ، لم يرد في اكثر من عمل واحد . غير انه اكتسب ، مع ذلك ، ثقل الرمز / القناع المنجز ببراعة ، ليختزل عبر تفاصيل بنائه المتنامي مواجهة الانسان المبدع لقوى البطش اعزلَ الا من جوهره الصافي ، ووداعته القوية :

حرٌّ كهذي النار والريح ، انا حر الى الابدْ
يا قطرات مطر الصيف ، ويا مدينةً ما عاد منها ابداً احدْ
موعدنا الحشرُ ، فلا تداعبي قيثارة الجسدْ[٢٨]

في بعض رموزه كان يسعى صلاح عبدالصبور الى بناء قناع معبر يعينه على تجسيد تجربته الذهنية والوجدانية تجسيداً درامياً خاصاً . وقد وجد في « بشر الحافي » ، مثلا ، رمزا طافحا بالاسى والحلم وحالات البراءة والصفاء القاسي . كان هذا الرمز / القناع او القناع / الرمز مفعماً بثراء روحي وشجن لاذع .

انه شخصية تمتلىء بدلالة حارة ، وتلتقي مع مزاج صلاح عبدالصبور الناضح حزنا ، وشفافية ووداعة . لقد كانت الحياة المعاصرة ، بالنسبة اليه ، غابة جهمة ، عارية ، وشديدة الضراوة . وكان ذلك هاجسه الدائم الذي يتخفى في ثنايا شعره كله ، ويمنحه نبرته الرمادية المجرحة .

لذلك فان بشر الحافي ، ذلك المتصوف ، القلق ، المذعور من بشاعة هذا العالم ، وحيوانيته كان قناعاً فعالا . وكان ، في الوقت

نفسه ، رمزاً للانسان الباحث عن ايمان ، بسيط ، تلقائي : كان رمزا شخصيا عذبا وحزينا لصلاح عبدالصبور :

الانسانُ الانسانُ عبرْ
من اعوامْ
ومضى لم يعرفْهُ بشرْ
حفرِ الحصباءَ ، ونامْ
وتغطّى بالآلامْ[٢٩] .

وهكذا يرتبط الرمز بالقناع برابطة متينة . من الممكن ، تماما ، ان يـرتقي كل قنـاع محكم الى مستوى الـرمز وفـاعليته ، لكن الـرمز لا يتحول ، بالضرورة ، الى قناع .

ان المكنون الرمزي لهذه الاقنعة / الرموز يظل ثريا ، وهي حين ترتفع الى فاعلية الرمز الشخصي فانها تفعل ذلك ، لا بفعل الملامسة الخارجية بين الرمز والقناع بل بحكم الوشيجة الداخلية ، وتضافرهما معاً ؛ **لتكـوين كـلٍّ** رمزي فعال .

الرمز جزءاً من اسطورة شخصية

في عمله (رؤيـا) A vision حاول ييتس ان يبتكـر اسـطورتـه الخاصة ، كما اشرنا ، غير ان نجاحه لم يكن حاسما في انجاز تلك المهمة الشديدة الاغراء والصعوبة معاً .

لقد وجد ييتس ، حقا ، ارضا مشحونة بالرمـوز والاساطـير ، تعكس خيال ارلنده ونبض تاريخها العاصف المجرح . واكتشف ، في تلك الاسـاطير الضبـابية المجهـولة غنى لا حـدود له . وكـما يقول بـروكس[٣٠] في مقالتـه « الشاعـر صانعـاً لـلاسـطورة » The Poet as a mythmaker **انعمل ييتس كان** اكـثر المحاولات جـرأة ، لخلق اسطورة شخصية ، يقوم بها شاعر من عصرنا هذا .

ولكن يبتس نفسه[31] كان يدرك ، قبل غيره ، كم كانت شائكة محاولته تلك ، فالاحتفاء القديم والبسيط بالحياة لا يمكن اعادته من جديد . انه امر « تعجز عن تحقيقه اية ثورة فكرية » ؛ لان كل ما تستطيع انجازه ثورة كهذه لا بد ان يكون شيئاً مختلفاً « اكثر تعقيداً ، اكثر تنهيجاً ، اكثر خارجية ، اكثر وعياً بالذات » .

ومن المؤكد ان ذلك يعني اننا سنفتقد ، في هذا العمل الجديد ، روح الاسطورة وانثيالها العفوي ، وبدائيتها السيالة العذبة .

لم تكن الغابة مفتوحة حتى حافاتها الاخيرة امام الشاعر العربي ، وهو يحاول انجاز حداثته وخلق اسطورته الشخصية ، فقد كان محكوماً بالكمائن ذاتها . ولم يكن اكثر حظا من **ييتس** في مواجهة كمائنه تلك .

لا شك ان ما انجزه السياب ، عبر رموزه **المهمة** ، ونزوعه المتكرر الى الطبيعة والجنس والموت يضعه في الطريق الى مناخ اسطوري اشد بدائية وبكارة من سواه .

وقد كان ادونيس والبياتي وحاوي ، **في افضل** انجازاتهم ، يستثمرون رموزهم الشخصية من عمل الى آخر ، ويقيمون بينها من الوشائج النامية ، ويجرون على سياقها الموروث من التغييرات ما يجعلها فتية ، درامية ، تعبق برائحة اسطورية آسرة .

استطاع هؤلاء الشعراء انجاز اعمال متميزة منحت تلك الرموز نكهة شخصية حارة . وجعلت منها جزءاً من عالم الشاعر وسياق تجربته الشامله . لقد صارت ، بعبارة اخرى ، مكتفية بنموها الجديد في تربة مغايرة : تربة الشاعر وحقل رموزه واساطيره الشخصية . وبالمقابل فان اعمالهم تلك اكتسبت من حرارة رموزهم الشخصية ما جعلها تعبيرا حيوياً ، مثقلا بالدلالة والدفء الشخصيين .

وكان من مصادر اثراء الرمز ، بالنسبة لهم ، تكراره في اعمال

متعددة ، ومعاودة استخدامه ، وتنميته باستمرار . ان ذلك يتيح للرمز الشخصي هواء واسعا يزدهر فيه . ويغتني بدلالات غزيرة تلتقي ، رغم تفاوتها الجزئي ، في مصب نهائي لمغزى العمل .

ان تكرار الرمز يساعد على شحن فضاءاته بثراء شخصي ، وحرارة داخلية **تعمّق** من عائدية الرمز الى هذا الشاعر دون سواه . وبذلك يتاح للرمز ان يؤكد ، دائماً وبشكل نهائي ، قرابته الى الشاعر ، وان دمه المضيء ينتمي للفصيلة ذاتها . وهكذا يرتبط الرمز ، في وجدان المتلقي ، بدلالات وترابطات هي مفاتيح اساسية تعينه على فهم اعمال الشاعر والمشاركة في اكمال دلالتها .

ولا بد من الاشارة الى ان لقاء هؤلاء الشعراء برموزهم الشخصية ، لم يكن اعتباطاً ، او وليد صدفة بهيجة . لقد كان بينهم وبين هذه الرموز نقاط تماس باهرة ، تلتقي فيها هموم كل منهم بهموم عصره بشكل يجعل من هذا الرمز او ذاك رمزاً شخصياً لا للشاعر وحده ، بل لكل من يشاركه حلمه ، او عذابه ، او حنينه . لكل من يشاركه اسطورته او مسعاه لان يكون فاعلا في زمن شديد البطش .

ومع ذلك فان ابتكار الرمز الشخصي او اختياره لا يكون ، دائماً ، قضية قصدية ؛ اذ لا بد للشاعر من ان يكون مأخوذا ، حتى النخاع ، بهاجس فكري او جمالي او وجداني يكون محور حياته كلها : يحتضن اعماله مجتمعة ، يمنحها نبرة اسطورية غامرة ، حتى تجسد رموزه الشخصية هذا الهاجس الشامل ، وتجعل منه سياقا ديناميكيا ناميا .

ثمة صلة لا يمكن التهوين منها ، بين الرمز ومدلوله الشخصي ، بين صورته السمعية وصورة الذهنية والنفسية[٣٢] . ان لهذه الصلة دوراً واضحاً في تثبيت الرمز واشاعته ؛ فوقعه الصوتي ، او شكله الايقاعي ، وهيأته مكتوبا وما يثيره في الذهن من ترابطات ، امور تؤثر في فاعلية

الرمز وتحديد معناه ودلالاته التي تنتشر في اعمال الشاعر وتفجر مناخاته واجواءه .

الرمز الشخصي هاجساً مستمراً

كان توظيف الرمز الشخصي ، او بلورته اولا ، هاجساً قوياً لدى الشاعر العربي الحديث ، وجزءاً من بحثه القلق الدائم عن نبرته الحديثة.

ولم تقتصر تجربة الرموز الشخصية على جيل شعري دون سواه . بل كانت مسعى مستمرا وممتعا غمرت آثاره الطريق المترب كله : ابتداء من جيل الريادة الشعرية وحتى يومنا هذا .

هناك رموز عديدة في طور التكون والبلورة ، ورموز اخرى بدأت تأخذ هيأتها الجذابة كرموز شخصية اساسية . ان الاخضر بن يوسف ، مثلا ، رمز شخصي مركزي . استطاع سعدي يوسف ان يجعل منه رمزا محوريا ، عميق الدلالة على تجربته الروحية وما يكتنفها من ضياع وحنين

وبطريقة مماثلة ، يمكن القول ان يوسف الصائغ استطاع ان يستدرج مالك بن الريب الى عالمه الشعري ليكون احد رموزه الشخصية المعبرة ، عن تجربة نفسية وفكرية قلقة ممضة . وكان من الممكن لهذا الرمز القناع ان يكون نسيجاً شديد الثراء يشد اجزاء عالمه الشعري ويمنحها نكهة حميمة شاملة . غير ان الشاعر غادره بعد استثماره في عمل شعري واحد فقط .

ولقد كانت شخصية « الحر الرياحي » رمزاً شخصياً باهر الدلالة ، استخدمه عبدالرزاق عبدالواحد في مسرحية شعرية بهذا الاسم فكان ، اضافة الى ثرائه الرمزي ، قناعاً مؤثراً . لكن الشاعر لم يمنحه فضاء اوسع يزدهر فيه ويتكرر ليصبح مفتاحاً اساسياً للدخول الى تجربته . وهي تجربة قلقة ، مجزأة ، شديدة التوتر ، في بحثه عن يقين نهائي يطمئن اليه .

هوامش الفصل الثاني

١ ـ ستانلي هايمن ، النقد الادبي ومدارسه الحديثة ، ج ٢ ، ترجمة : د . احسان عباس ود . محمد يوسف نجم ، بيروت ، ١٩٦٠ ص ١٨٦ ـ ٢١٠ .

٢ ـ المصدر نفسه .

3— M.H. Abrams, A Glossary of Literary Terms, Fourth Edition, 1981, P.195.

4— Jacob Korg, An Introduction to poetry, 1965, P.14.

5— Alex Preminger, ed. Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, enlarged edition, London 1979, P.833.

٦ ـ الاسطورة والرمز ، مبادىء نقدية وتطبيقات ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، بغداد ، ١٩٧٣ ، ص ١٠٨ .

٧ ـ ديوان خليل حاوي ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٢٢٥ ـ ٢٧١ .

٨ ـ د . احسان عباس ، بدر شاكر السياب : دراسة في حياته وشعره ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٧٩ ص ٣٢٥ .

٩ ـ ديوان بدر شاكر السياب ، دار العودة ، بيروت ١٩٧١ ص ١٨٦ .

١٠ ـ المصدر نفسه ، ص ١١١ .

١١ ـ المصدر نفسه ، ص ١٤١ ـ ١٤٢ .

١٢ ـ المصدر نفسه ، ص ١٢٩ .

١٣ ـ المصدر نفسه ، ص ٤٥٣ ـ ٤٥٦ .

١٤ ـ د . احسان عباس ، المصدر نفسه ، ص ٤٠٨ .

١٥ ـ ديوان عبدالوهاب البياتي ، ج ١ ، ط ٣ ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٩ ص ٦٩٨ ـ ٧٠٦ .

١٦ ـ د . احسان عباس ، من الذي سرق النار ، خطرات في النقد والادب ، جمع وتقديم : د . وداد القاضي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨٠ ، ص ١٥١ .

١٧ ـ ادونيس ، الاعمال الشعرية الكاملة ، ج ٢ ، دار العودة ، ص ٣٣٧ .

١٨ ـ عبدالوهاب البياتي ، المصدر نفسه ، ص ٤١٦ .

١٩ ـ المصدر نفسه ، ج ٣ ، ص ٩٤ .

٢٠ ـ المصدر نفسه ، ص ٤٩٥ ـ ٦ .

٢١ ـ ادونيس ، المصدر السابق ، ص ١٩٢ .

٢٢ ـ المصدر نفسه ص ٦٣٨ .

٢٣ ـ انظر ، مثلا ، د . عصام عبد علي ، مهيار الديلمي ، حياته وشعره ، بغداد ، ١٩٧٦ ص ٥٥ .

٢٤ ـ ادونيس ، اغاني مهيار الدمشقي ، ط ٢ ، بيروت ١٩٧٠ ، ص ٢٤ .

٢٥ ـ د . عصام عبد علي ، المصدر نفسه ، ص ٣٢٤ .

٢٦ ـ المصدر نفسه ، ص ٥٥ .

٢٧ ـ ادونيس ، الاثار الكاملة ، ج ٢ ، ص ٤٠ .

٢٨ ـ ديوان البياتي ، ج ٢ ، دار العودة ، ١٩٧٢ ص ١٥٥ ـ ١٥٦ .

٢٩ ـ ديوان صلاح عبدالصبور ، ج ١ ـ ٢ ، دار العودة ، ١٩٧٢ ص ٢٦٩ .

30 — Cleanth Brooks, Modern Poetry and the Tradition, 1939, P.176.

٣١ ـ وليام . ك . ويمزات وكلنث بروكس ، النقد الادبي ، تاريخ مـوجز ، ج ٤ ، ترجمة : د . حسام الخطيب ومحيي الدين صبحي ، دمشق ١٩٧٦ ص ٢٢٢ .

٣٢ ـ د . صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الادبي ، القاهرة ١٩٨٠ ، ص ٣٩ .

الفصل الثالث

حدود البيت .. فضاء التدوير

حداثه الايقاع :

يتذكر معظمنا ذلك الفيض البهيج من النظريات حول ما يمكن ان تحققه الحداثة للقصيدة العربية ، خاصة فيما يتعلّق بتلك الحرية الايقاعية التي تكفل لنا ، اعني للقصيدة ، الخروج من « أقمطة الخليل » كما يسميها محمد الماغوط .

لا شك ان ما أنجز في هذا المجال ، اي الوصول الى مساحات من الحرية الموسيقية ، شيء لا يستهان به . لكنه يظل ، مع ذلك ، خروجاً محدوداً او محدداً .

لقد خرجت القصيدة العربية من خنادق الخليل حادة صاخبة لتدخل نهراً من موسيقى اكثر سعة وغنى وتنوعاً . واستطاع شعراء الحداثة المتميزون ان يحدثوا ، من خلال نماذجهم الشعرية ، صدمة ايقاعية لا عهد للمزاج السائد بها . لا عهد للقصيدة بها ، واخيراً لا عهد للفكر النقدي بها ايضاً .

ومع ذلك فان تلك الصدمة بدت ، بعد حوالي ربع قرن ، وكأنها قد فقدت ما فيها من جدة واثارة . وسرعان ما صرنا نحصي عدداً كبيراً من الوعود التي لم تتحقق . ان الكثير من الامكانات التي تحدث عنها شعراء الحداثة العربية ونقادها لاثراء موسيقى القصيدة العربية ظلت ، في الغالب ، وعوداً لم ينجز إلّا القليل منها على يد قلة متميزة من شعراء الحداثة العرب .

ما زال الشعراء العرب عموماً يعيشون على بعض ما غنمته القصيدة العربية في هجومها الاول في اتجاه الحداثة الموسيقية ، أعني تحديداً استخدام التفعيلة بدل البيت وتعدد القافية بدل التقفية الموحدة . لقد ظل معظم هؤلاء الشعراء يراوحون ، تقريباً ، عند منجزات قصيدة الرواد ، يقفون امام الفجوة الاولى التي فتحها السياب ورفاقه في جدار

العروض الخليلي دون ان يجرؤوا، تماماً ، على توسيع هذه الفجوة ، او المرور منها للانخراط في ذلك الحقل الشائك الفسيح من الممكنات الايقاعية والرؤيوية .

لقد استبدلت القصيدة العربية الحديثة رتابة البحور السابقة بمعضلة اخرى ، هي ضيق النهر الموسيقي الذي أثر ، الى حدٍ كبير ، على حركتها الايقاعية ، رغم ما بذله الشعراء المهمون من جهدٍ للتنويع داخل هذا الحيّز الضيق .

كان « الكامل » ، في الخمسينات ، ملاذاً لمعظم الشعراء ، يوفر لهم الكثير من متطلباتهم الايقاعية وصياغاتهم العروضية . كان بحراً طيعاً ، لا وعورة فيه . وقد كتبت معظم القصائد ، في تلك الفترة ، على هذا البحر ، حتى صار ، « حمار الشعراء المحدثين » كما يقول د . ابراهيم أنيس[1] .

ثم صار للرجز ، في فترة لاحقة ، مكان الصدارة ايضا ، وذلك لما يتقبله من زحافات وعلل تكسر حدته ، وتقرّبه من النثر[2] .

اما «المتدارك» و « المتقارب » فانهما يهيمنان ، في السنوات الأخيرة ، على معظم ما كُتب ويُكتب من شعر .

هناك عوامل عديدة تفسر شيوع هذا البحر او ذاك ، من هذه العوامل ما يرتبط بطبيعة الوزن الشعري نفسه ، او رصيده من التراث المنظوم ، ومنها ايضا ما يتصل بالشاعر ومستوى نضجه الفكري والوجداني .

وعموماً ، يمكن القول ان القصيدة العربية ، في أية مرحلة من مراحلها ، لم تكن تتجاوز ، في الغالب ، بحراً او بحرين يغطيان بعباءتيهما الفاعلية الشعرية السائدة .

ومن مفارقات حداثتنا الشعرية ، ربما ، ان القصيدة القديمة ، رغم ضيقها الايقاعي ، كانت أكثر غنى في تنوعها العروضي .

البحور المركبة . . البحور المفردة :

ظل الشاعر العربي الحديث ، رغم محاولاته الخروج من هذا المأزق الايقاعي ، حبيس مجال موسيقي محدود ، طائراً يلطم بجناحيه الدامين جدران أقفاصه الصلدة . ولم تسفر محاولاته تلك ، تقريباً ، إلّا عن انعتاق محدود ، او محاولة للرقص في غرفة ملأى بالشظايا .

لقد أخرج الواقع الموسيقي معظم البحور المركبة ، او البحور الممزوجة[٣] كما تسميها نازك الملائكة ، من دائرة الفاعلية والتأثير بشكل يكاد يكون تاماً . واقتصر التشكيل الموسيقي ، في معظم الكتابات الشعرية ، على البحور المفردة او ، ما أصطلح عليها ، بالبحور الصافية .

نظرياً ، لم يبق إلّا ثمانية بحور شعرية فقط يمكن ان تسهم في تشكيل ايقاع القصيدة الحديثة ، اما عملياً فان نصف هذا العدد ، او أقل من ذلك ، هو ما يؤدي دوراً موسيقياً واضحاً في شعرنا الحديث .

ازاء هذا الواقع جرت محاولات عديدة للتغلب على هذه المعضلة الايقاعية ، فقد جرَّب عدد من الشعراء المتميزين التنويع في ايقاع القصيدة وتخفيف رتابتها الناتجة عن محدودية البحور المستعملة . ومع جدية هذه المحاولات فانها ظلت ، رغم ذلك ، محدودة وعاجزة عن الوصول الى نتائج عميقة في هذا المجال .

ربما كان السياب وادونيس أسبق من سواهما في الوقوف ، عملياً ، على ضحالة النهر ، أعني افتقار القصيدة الحديثة الى الثراء الموسيقي والتنوع . ولقد جسَّد هذان الشاعران موقفهما ، ازاء هذا المأزق ، في محاولات عملية للخروج من دائرة البحور المفردة ، والافادة مما تختزنه البحور المركبة من ماء ، وتموج .

كانت قصيدة « ها ها هو » للسياب محاولة مبكـرة للخروج من الزجاجة . كانت انتفاضة الطائر في الشرك ، ومسعى للعثور على منفذ يفضي الى الأفق :

تنامين أنت الآن والليلُ مقمرُ
أغانيه أنسام وراعيه ، مزهرُ ،
وفي عالمِ الأحلام ، من كل دوحةٍ
تلقّاكِ معبرُ
وبابٌ غفا بين الشجيرات اخضر[٤]

ومع ذلك فانها محاولة محدودة جدا ، لم يستطع السياب فيها ان يحدث خرقا واضحاً للركود السائد في ايقاع القصيـدة . واذا استثنينا البيت الرابع من هذا المقطع فان الأبيات الاربعة الأخرى لا تعدو كونها أبياتاً عمودية تماماً ، أو ، على الأصح ، بيتين عموديين موزعـين على الطريقة الحديثة .

والسبب ، في ذلك ، يكمن في طبيعة البحور المركبة عموما ؛ فالوحدة الموسيقية فيها لا تتكون ، كما في البحور المفردة ، من تفعيلة واحدة بل من تفعيلتين مختلفتين ، لذلك فان الشاعر مضطر الى تكرارهما معاً كوحدة موسيقية .

ان ذلك يعني ان الشاعر ليس حراً تمـاماً في استخـدامه تفعيلة واحدة من البحر المركب . بعبارة اخـرى ان البحور المـركبة لا تتيـح للشاعر مرونة كافية يستخدم فيها الوحدة الموسيقية التي يريد بـطلاقة ووفق ما تمليه عليه اجواء التعبير وحالة الكتابة .

وبذلك فان طواعية البحور المفردة تنخفض انخفاضاً بيّناً عنـد استعمـال البحور المـركبة . فلو افتـرضنـا ان الشـاعـر قـد استخـدم « المتقارب » ، وهو بحر مفرد ، في كتابة قصيدته مثلاً فان لديه ، في هذه

الحالة ، وحدة موسيقية هي « فعولن » يمكن تكرارها ، نظرياً ، الى ما لا نهاية . وفي ظروف شعرية عملية يمكن للشاعر ان يستخدم هذه التفعيلة مرة او مرتين او ثلاثاً او اربعاً وهـو المدى المـوسيقي المعتاد في الشـطر التقليدي من هذا البحر .

واذا كان في امكان الشاعر ان يفتت الشطر المكتوب على البحر المتقارب مثلاً الى اربعة خيارات موسيقية ممكنة ، فان هذه الامكانيـة تنخفض ، عند استعمال بحر مركب آخر كالطويل مثلاً ، الى النصف اذ لا يكون في وسع الشاعر ان يكرر « فعولن » وحدها ، ولا يمكنه ، كذلك ان يكتفي بتكرار « مفاعيلن » منفردة . ان الحالة الاولى ستضعه في مواجهة بحر مختلف هو « المتقارب ».كما انه في الحالة الثانية سيجد نفسه في سياق بحر الهزج ، وكلاهما بحر مفرد وليس مركبا .

على الشاعر ، اذن ، ان يستخدم الوحدة الموسيقية المركبة كاملة . اي ان التعامل مع « فعولن مفاعيلن » يتم على انهما تشكيلة مـوسيقية واحدة لا تشكيلتان مختلفتان . وبناء على ذلك فان « الطويل » لا يعود بحراً مكوناً من تفعيلات اربع ، مع انه كذلك في صورته المطلقة . بل يصبح بحراً من تشكيلتين او وحدتين موسيقيتين،كل واحدة منهما تتكون من « فعولن مفاعيلن » معاً .

اما محاولات ادونيس ، وهي محاولات متعددة نسبياً ، فانها تجسد براعته المعهودة ، وتعكس دراية عروضية عالية . لكنها ، مع ذلك ، لا تنجو ، تماماً ، مما تفرضه البحور المركبة ، عادة من عنت وضيق .

في « فصل الدمـع » من قصيدتـه الطويلة « الصقـر » يستخدم ادونيس بحراً مركباً هو « البسيط » .

طاغٍ ادحرجُ تاريخي واذبحُهُ على يديَّ ، وأحييهِ ،

ولي زمنٌ اقودهُ ، وصباحاتُ اعذبها
أعطي لها الليل ، أعطيها السراب ، ولي
ظلٌ ملأتُ به ارضي
يطولُ ، يرى ، يخضرُّ ، يحرقُ ماضيه ويحترقُ
مثلي ،
ونحيا معاً ، نمشي معاً وعلى شفاهنا لغةٌ خضراءُ واحدةٌ
لكن أمام الضحى والموت نفترقُ[٥]

يعكس هذا المقطع مقدرة ادونيس الفائقة على اخفاء جهده ، او على الأصح ، مهارته وصنعته ، فالأبيات ، على الرغم مما فيها من تدفق ظاهري وجمالية عالية ، تخفي في ثناياها احساس ادونيس بوعورة البحور المركبة . ان نظرة متأملة ستكشف ان الأبيات السابقة ، رغم براعة الشاعر في الربط بينها لتبدو كياناً متجانساً **ظلت تحاول** الانعزال عن هذا الكيان ، والتمايز ، موسيقياً وتعبيرياً ، عنه .

وواضح ان الشاعر قد أدرك هذا المأزق منذ البدء ، فحاول تجنبه أو اخفاءه او التغلب عليه . لقد أراد ادونيس ان يلجأ ، جزئياً ، الى التدوير ليتيح مجالاً موسيقياً أرحب يمكن فيه تكرار الوحدة الموسيقية المركبة « مستفعلن فاعلن » بمرونة نسبية . لذلك فهو قد تجنب التقفية في الأبيات الأربعة الأولى ، ولم يستخدمها إلّا في مكانين هما البيتان الخامس والتاسع فقط .

اضافة الى ذلك ، فان الطريقة التي اتبعها الشاعر في توزيع الأبيات على الصفحة تمثل ، هي الأخرى ، محاولة لفرض طريقة واحدة في قراءتها . اي ان القارىء لا يجد أمامه ، تقريباً ، نصاً مفتوحاً على خيارات عديدة في القراءة . لقد فعل الشاعر ذلك ، كما يبدو ، تجنباً للوقفات التي تستدعيها العروض والضرب (فعلن) في النهايات

المفترضة للأشطر . على القارىء ، اذن ، ان يتابع القراءة . واذا كانت الأبيات لم تندغم ببعضها ايقاعياً وعضوياً فلا أقل ، بالنسبة للقارىء ، من دمجها بفعل القراءة التي يريد لها الشاعر ان تكون متلاحمة مستمرة .

ومع هذا الجهد البارع فان هذه الأبيات لا تبعد ، كثيراً ، عن ان تكون أبياتاً عمودية مرسلة إلاّ في موضعين . ان اعادة ترتيبها ، على الصفحة بطريقة اخرى يستدعيها السياق العروضي ودواعي الوزن ستكشف لنا ، بيسر ، ما اردنا التوصل اليه :

طاغٍ ادحرجُ تاريخي وأذبحُهُ
على يديَّ ، واحييه ، ولي زمنٌ
اقودُهُ ، وصباحاتٌ اعذبها
اعطي لها الليل ، اعطيها السراب ، ولي
ظل ملأتُ به ارضي ، يطولُ يرى
يخضرُّ ، يحرقُ ماضيهِ ، ويحترقُ
مثلي ونحيا معاً ، نمشي معاً وعلى
شفاهنا لغةٌ خضراءُ واحدةٌ
لكن امامَ الضحى والموتِ نفترقُ

ان الأبيات ، كما هو واضح هنا ، تنقسم الى مجموعتين تنتهي اولاهما بقافية البيت الثالث ، بينما تنتهي المجموعة الثانية بقافية البيت الاخير . ان القافية الاولى قد توحي ـ اضافة الى احساسنا السابق بان الأبيات عموماً تنزع الى الابتعاد عن بعضها ـ بان هاتين المجموعتين لا رابط عضوياً بينهما .

التضمين وتلاحم النص :

ومن أجل ان يتلافى الشاعر ذلك فقد وفّرَ صلة ، وإن لم تكن عميقة تماماً ، تربط بين أبيات المجموعتين . لقد كان التضمين هو الوسيلة التي اختارها الشاعر لاداء هذا الدور ، والتي جعلت المعنى

مشتركاً بين البيت الثالث والبيت الرابع (ويحترق / مثلي) .
والتضمين ، في حقيقة الأمر ، لا يتوقف عند هذا الحد ، ولا يقتصر على البيتين الثالث والرابع . لقد استعمله الشاعر ، كذلك ، لتوفير الصلة بين البيتين الأول والثاني (ولي زمن / أقوده) ، وكرر استخدامه ، ايضا ، للربط بين البيت الثاني والبيت الثالث (ولي / ظل ملأت به ارضي) .
ومع ذلك فان هذه الاستخدامات للتضمين ، هنا ، لم تمنح الأبيات ما تحتاجه من عمق وتلاحم ، وبدت شكلية وتفتقد ما تتميز به كتابات ادونيس ، غالباً ، من اثارة وحيوية .

لقد حظيت جهود ادونيس ، في هذا المجال بنجاح نسبي قياساً الى محاولات زملائه ، كالسياب مثلاً . إلّا انها ، من ناحية اخرى ، ظلت جهوداً تتسم بقدرٍ عالٍ من القصدية والبراعة دون ان ترتفع لتكون تجربة وجدانية فيّاضة . ظلت محاولة واعية وبارعة للعثور على شكلٍ عروضي للوجدان دون ان تصبح وجداناً يبتكر شكله الموسيقي بعنف وانثيال صادقين .

واستجابة لهذا الاحساس بالرتابة والضيق الموسيقي جرت محاولات اخرى ، اضافة الى استخدام البحور المركبة ، للخروج من هذه المعضلة .

قام عدد من الشعراء بجهود واضحة لاثراء القصيدة العربية إيقاعياً او ، على الأقل ، للتخفيف من ضآلة نهرها الموسيقي . ان استخدام التدوير ، مثلاً ، او الاستعانة بالنثر ، داخل النسيج الشعري ، أو الافادة من المقطّعات الكلاسيكية في كتابة النص الشعري الحديث . ان كل ذلك لا يمكن النظر اليه في معزل عن هذا المجهود الشاق الذي بُذِل من أجل حفر المجرى من جديد . واضافة ماء الايقاع إليه مرة اخرى .

يمكننا القول ان تجربة القصيدة المدورة او ، على الاصح ، تجربة التدوير من المحاولات الواضحة لتلوين البناء الموسيقي للقصيدة العربية الحديثة ، ولاحداث شيء من الخضخضة لنبضها الايقاعي الذي بدا مستقراً وقليل التنوع ايضا .

لقد حاول الشاعر العربي الحديث ، من خلال التدوير[٦] ، ان يفتح ابيات قصيدته على بعضها البعض . حاول ، بعبارة اخرى ، ان يترك لماءِ الشعر وخضرته ، بعد ان ازال عن طريقهما مصدّات التقفية ، ان ينحدرا طليقين ، ملتحمين ، ليشدا انسجة المقطع الشعري ، ويغمرا فجواته .

غير ان هذه التجربة كانت تتعرض ، احياناً ، الى الأذى ، فتكاد تصبح ، على أيدي البعض من كتابها ، شكلاً جاهزاً لقصائد كاملة ؛ أعني اطاراً قاسياً يخنق ما في لوحة الروح من غنى في التفاصيل ، وظلال مشتعلة ، وعراء يضج بالدلالة .

صرنا نرى الكثير من الصياغات التعبيرية التي يستدرج بعضها بعضا مدفوعة بفيض عروضي دافق ، ومزحومة بالاضافات والصفات التي لا يستدعيها ، في الغالب ، غير الحاجة لملء الثغرات في السياق الوزني بدل ان يكون الدافع الى هذه الصياغات والأبنية هو الاستجابة الحية لايقاع الروح وحركتها الداخلية .

تبدو القصيدة المدورة ، أحياناً ، وكأنها قد استحالت الى اناء ، جاهز لاستقبال تجارب الشاعر كلها ، سواءاكانت هذه التجارب تأملية أم درامية ، غنائية أم فلسفية.عوضاً عن ان يكون التدوير ، كما يفترض ، تنويعاً عميقاً لايقاع القصيدة وكسراً لرتابتها .

ـ هل نحن ، ثانية ، امام شكل عروضي جاهز ؟

ــ امام معضلة القالب الشعري المعد سلفا ؟
ــ وفي مواجهة هذا الشكل الثابت ، ألا يحق لنا ان نرفع تلك الاعتراضات الفنية والجمالية ذاتها التي واجهنا بها الشكل الكلاسيكي الجاهز ؟

لنا ، اذن ، ان نطالب ، من جديد ، بان يكون « شكل » التجربة منبعثاً عن التجربة ذاتها ، ان يكون اشعاعاً صادراً عنها ، لا شكلاً سابقاً عليها ، او اطاراً تابعاً لها .

فضاء التدوير :

يبدو لي ، احياناً ، ان هناك فرقاً ، من نوع ما ، بين التدوير والقصيدة المدورة . وهذا الفرق لا يكمن في الأساس العروضي لهما ؛ اذ انهما ، معاً ، يستندان الى مبدأ التدوير وتدفق البيت الشعري ونموه نمواً يثريه عروضياً ، وبنائياً ، ووجدانياً .

ان الفرق الذي اعنيه ، هنا ، هو فرق في الشكل الذي يكتسبه التدوير او ينتهي اليه .

يظل التدوير امكاناً قابلاً للتشكل والتعدد حسب التجربة وانسجاماً مع تدرجاتها اللونية والروحية والفكرية . انه ، في هذه الحالة ، مدى مفتوح ، يتسع او يضيق ، يتوتر او يرتخي ، يتشظى او يلتئم . وفي كل هذه المستويات لا يصغي الشاعر إلّا الى إيقاعه الداخلي ، وما فيه من ضجيج ، او صمت ، او هوىً . بكلمة اخرى ، يظل التدوير « حاجة تعبيرية ، وموسيقية لتحقيق ايقاع التجربة »[٧] .

اما القصيدة المدورة فهي امكانية محددة أو ، على الأصح ، وقوف بالتدوير عند حافة حادة ، وتحويله الى شكل منتهٍ ، جاهز ، صلب . فالقصيدة المدورة ، لذلك ، اطار مغلق ، يحتوي النص الشعري من مفتتحه وحتى نهايته . وهي ، مع ذلك ، احد التنويعات المنعشة التي

يمكن انبثاقها من التدوير وما فيه من كمونٍ وتفرعات ممكنة .

يقدم التدوير للشاعر امكانية ايقاعية مفتوحة ، تماشي نمو نفسه ودرجاتها في القصيدة الواحدة ، كما تماشي تفتّح رؤياه ، وتضافرها عبر اعماله الشعرية في ترابطها وتناميها .

والتدوير قد يجيء مقطعاً منفرداً ، او جزءاً من مقطع . وقد يكون قصيدة كاملة ، او لا يأتي إلّا جزءاً منها فقط حسب تجربة الشاعر وما تختزنه من توتر ، وتفاوت ، وانثيال .

لقد كانت قصيدة ادونيس ، « هذا هو اسمي »[٨] نقلة واضحة في البناء الايقاعي للقصيدة العربية الحديثة ، وهي قصيدة تنتمي الى التدوير دون ان تكون قصيدة مدورة تماما ، تفيد من طاقته الكامنة دون ان تحوله الى شكل عروضي ثابت . لقد كانت تشكيلاً إيقاعياً بالغ النضارة والتنوع استطاع فيه ادونيس ان يجذب الى ضوئه الكثير من الشعراء[٩] وهو يحاول ان يزيد من سعة الارض الايقاعية لقصيدته .

في « هذا هو اسمي » نجح ادونيس ، حقاً ، في ان يقدم انجازاً إيقاعياً صعباً ليس من السهل مجاراته او تقليده :

ـ فهو ، أولاً ، لم يستخدم في التدوير بحراً من البحور المفردة ، أي تلك التي تقوم على تكرار تفعيلة بعينها ، بل اعتمد بحر الخفيف لهذا الغرض ، وهو من البحور المركبة .

ـ وقد دفع ادونيس هذا البحر ، ثانياً . الى اقصى مدياته الايقاعية الممكنة ، باستخدامه الكثير من الزحافات والعلل ، وذلك للسيطرة على رتابة هذا البحر ومنح القصيدة ايقاعاً مؤثراً .

ـ ثالثاً ، لم يلجأ الشاعر الى التدوير إلّا في مقاطع معينة من القصيدة . وكان ينسل منها ببراعة لينهي المقطع المدور بأبيات تتفاوت في الطول والتقفية حيناً ، او ذات طول وقافية موحدين حيناً آخر .

ـ اضافة الى ذلك ، كان الشاعر ، رابعاً ، يكتب مجموعة من الأبيات

ذات نبض غنائي آسر يحفل بالنشوة والفجيعة والجمال . وكان يراوح في كتابتها ، بين الرمل ، والرجز ، والمتدارك لتفصل بين المساحات المدورة في قصيدته وتكبح مما يمكن ان يتولد عن التدوير المستمر من وعورة او رتابة .

ـ خامساً ، من أجل توفير المزيد من التنوع والحركة النفسية والوجدانية للقصيدة أخذ ادونيس يمازج بين الحلم والذكرى ، التساؤل ، الحوار ، الاغنية ، المناجاة . وبذلك كانت « هذا هو اسمي » نموذجاً فذاً في الافادة مما في التدوير من ثراء ايقاعي ومرونة تشكيلية دون تحويله الى قالب جاهز مغلق يحد من ايقاع القصيدة الحديثة ويسطحه .

لقد تركت قصيدة « هذا هو اسمي » تأثيراتها التقنية الواضحة على الكثير من تجارب القصيدة المدورة او على تجربة التدوير في القصيدة العربية الحديثة عموماً .

الاحساس بمعضلة الوزن :

شغلت تجربة التدوير حيزاً واضحاً من الفاعلية الشعرية لدى بعض الشعراء العراقيين ، وقد كان ذلك تعبيراً ، ربما ، عن احساسهم بمعضلة الوزن الشعري ، وضيق المجال الموسيقي للقصيدة الحديثة من جهة ، وتلمساً لما يمكن ان يقدمه التدوير من عون في اثراء القصيدة ايقاعياً ورؤيوياً من جهة اخرى .

يمثل حسب الشيخ جعفر ، دون شك ، الصوت الأعمق في هذا المجهود الجمالي والموسيقي . غير ان البياتي قدم ، في مجاميع شعرية متتالية ، إسهاماً حيوياً أيضاً ، رسخ ما بدأه حسب الشيخ جعفر في محاولاته المتميزة لكسر رتابة القصيدة الحديثة ، واستثمار ما في التدوير

من طاقات ايقاعية عالية .

ان شاعراً مثل حسب الشيخ جعفر ، وهو شاعر أصيل حقاً ، يمثل نموذجاً بارزاً لتقنية التدوير ، والقصيدة المدورة ، حين تحقق مستوى ممتازاً او تصل ، في احيان اخرى ، الى افق تتعثر فيه .

لقد كتب هذا الشاعر المترع بالحزن والشفافية قصائد بالغة الرهافة مثل : الرباعية الاولى ، الرباعية الثانية ، قارة سابعة ، هبوط اورفيوس ، اطار الصورة المتناثرة ، هبوط أبي نواس ، والرباعية الثالثة . ولعل هذه القصائد تمثل مديات مدهشة ، في نضجها الرؤيوي والتشكيلي والايقاعي معاً ، نتمنى ان يكون في مقدور حسب الارتقاء اليها مرة اخرى .

كان التدوير ، كما في مجموعته الثانية « الطائر الخشبي »[10] طاقة إيقاعية ، شديدة التنوع ، واندفاعة جياشة صافية . لم يصبح ، بعد ، عادة او طقساً كتابياً . ولم يتحول الى قالب ، خارجي ، جاهز ، يحشر فيه الشاعر تجاربه وانشغالاته جميعاً . اي انه لم يصبح شكلاً ثابتاً هو « القصيدة المدورة » .

منذ ديوانه الثالث[11] « زيارة السيدة السومرية » اعتمد حسب الشيخ جعفر القصيدة المدورة ، شكلاً لا يحيد عنه . فهو لا يكتفي بكتابة مقطع مدور او اكثر في القصيدة كما يفعل ادونيس ، او صلاح عبدالصبور ، او سامي مهدي في بعض نصوصهم الشعرية . او كما يفعل حميد سعيد في الكثير من قصائده دون ان يرتبها ترتيباً مدوراً ، كما سيتضح ذلك في الدراسة لاحقاً . ان ما يفعله حسب هو اللجوء ، غالباً ، الى تحويل التدوير الى « **شكل** » يحتضن القصيدة كلها .

غير ان حسب الشيخ جعفر يمتلك ، مثله في ذلك مثل البياتي الذي أفاد من تجربة حسب في هذا المجال دون شك ، مقدرة كبيرة على

استخدام جملة من التقنيات ، والحيل الاخاذة . التي تقلل مما قد يتركه التدوير الطويل نسبيا ، او القصيدة المدورة من رتابة في الايقاع واجهاد القارى من جهة وتسهم ، من جهة اخرى ، في جعل التدوير اكثر تلوناً وحيوية .

في قصيدته « قارة سابعة »[٤٢] ، على سبيل المثال ، يستخدم حسب الشيخ جعفر مجاميع من أبيات ، مقفاة ، تختلف في الطول وفي التقفية احياناً ، وهي تقنية سبقه اليها ادونيس في « هذا هو اسمي » كما أشرنا .

وهذه المقاطع لا تكون منفصلة عن كيان التدوير كله ، بل تنبثق عنه ، وتفضي إليه ايضاً ، اي انها تندغم في التدوير السابق عليها وتنفتح على التدوير الذي يليها :

اتسمعين ؟ الحبُّ في السرير كالرحيل في السفينةِ ،
القهوةُ في الصباحِ . . قهقهاتها الواعدة ، التصاقُ
ثوبِ المنزلِ النديِّ بالثديينِ ، تسريحتُها الهوجاء
جارتي الفارعةُ الشقراء
تطرق بابي ، عادة ، في الصبحْ
تأخذ مني علبة الثقابْ
وفمُها المنفرجُ الكبيرُ مثل الجرح
يطفحُ بالرغابْ
قلتُ افهمي الموقف ، ما الفائدة الان من البكاءِ ؟
انتظري ايتها الحمقاء هل ينكسر الحبُّ كما
تنكسرُ الزجاجةُ الزرقاء ، هل يذوبُ في اصابعي
كقبضةٍ بيضاء من أول ثلجٍ ؟

ان هذا المقطع يفصح عن تقنية اثيرة لدى حسب الشيخ جعفر كرر استخدامها في قصائد اخرى لا سيما في ديوانه « الطائر الخشبي » . انه ، هنا ، يجعل من هذه الأبيات القصيرة فسحة يسترخي فيها القارىء ، ويتخفف المقطع الشعري المدور من تدافعه العروضي وتشابك الجمل المتتالية ، وتداخل الاضافات ، والنعوت ، والظروف .

تقوم الأبيات القصيرة المقفاة ، اذن ، بدور **مهم** في لَم شتات هذا الدفق الايقاعي واحتضانه ، بأعتبارها ، اي الأبيات ، مصدات يتجمع فيها ذلك الفيض الموسيقي واللغوي من جهة . ويقف عندها القارىء ، من جهة اخرى ، ليتأمل استجابته لتأثير القسم السابق من القصيدة .

وقبل ان يسترسل الشاعر في أبياته المقفاة ، وقبل ان تبدأ في تأسيس نظام ايقاعي لها في وجدان القارىء وذاكرته . اي ، بعبارة اخرى ، قبل ان تصبح تكراراً **جمالياًمستقراً**، ينسرح الشاعر بالقارىء من جديد ، الى مقطع مدور آخر يكسر كل تشكيل ايقاعي محتمل قد تشكله هذه الأبيات المقفاة والمتفاوتة الطول ، كما يهدم كل ثبات موسيقي متوقع في ذاكرة القارىء .

وحين نتأمل القسم المدور الذي يلي هذه الأبيات نكتشف ان الشاعر قد وفرَّ لها ، من أجل ان يزيد من ثرائها ، نوعاً من التقفيات الداخلية دون ان تكون تقفيات ، بالمعنى التقليدي ، حقاً .

الا يحس القارىء ان **الرويّ** ، في كلمة « البكاء » يجد صداه **واضحاًفي** كلمة « بيضاء » بالرغم من الاقواء الناتج عن اختلاف حركة **الرويّ** في الكلمتين ؟ كما ان الصوت الصادر عن **الرويّ** في كلمة « الزرقاء » ما هو الا استجابة **للرويّ** في كلمة « الحمقاء » .

من ناحية اخرى حاول الشاعر ان يحكم الصلة بين الأبيات

المتفاوتة الطول والتقفية من جهة ، وبينها وبين التدوير الذي يسبقهـا والذي يليها من جهة اخرى . اي ان هذه الابيات ليست مكتفية بنفسها إيقاعياً او بنائياً بل هي في تفاعل عضوي خلقه نسق التقفية الذي اعتمده الشاعر .

نلاحظ ، هنا ، ان الروي في كلمة « الهوجاء » وكلمة « الشقراء » المستخدمتين في المقطع القصير يجد تجاوباً صوتياً مكثفاً تثيره الكلمات التـالية في الجـزء المدور : (البكـاء ، الحمقـاء ، الـزرقـاء ، بيضـاء الشقاء) .

وفي قصائد اخرى ، يفسح حسب الشيخ جعفر المجال لتقنيات مختلفـة مغايـرة ، ليخلق ايقاعـاً حديثـاً لقصيدتـه يضمن لها التنـوع والثراء .

ان الأوزان قد تتعدد في القصيدة المدورة الواحدة ، كما في قصيدة « الرباعية الثانية » وقصيدة « الرباعية الثالثة »[١٣] مثلاً ، حيث استخدم الشاعر ، في كلتا القصيدتين ، بحري المتقارب والرمل معاً .

واضافة الى اعتماد اكثر من بحر واحد يلجأ حسب الشيخ جعفر الى استعمال مهارات اخرى تزيد من ثراء الايقـاع الشعري ، وتمنـع التدوير من ان يتحول الى قالب ثابتٍ وخالٍ من التنوع . في قصيدته « هبوط أبي نواس »[١٤] اعتمد الشاعر وزنين هما المتقـارب والرجـز في تراوح منعش للجو الايقاعي . واستخدم ، علاوة على ذلك ، القوافي الداخلية ومقاطع متعددة من الشعر القديم . وكان لكل ذلك اثـر لا يمكن اغفاله في تعميق الاحساس بالتجربة الشعـرية واقتنـاص نبضها الداخلي ، الذي يكتظ بالنزوع النواسي الى الجمال ، والتوتر والنشوة الخطرة .

أحياناً ، يقسم الشاعر قصيدته الى مجموعة من المقاطع المدورة

التي ينتهي كل مقطع منها بقافية تجد اصداءها في قافية المقاطع الاخرى ، كما في قصيدته « اطار الصورة المتناثرة »[١٥] .

تتكون هذه القصيدة من ثلاثة مقاطع مدورة ، وكل مقطع منها مستقل بنفسه ، غير انه يلتقي بالمقطعين الآخرين بقافية موحدة . ان المقاطع الثلاثة ، كلها ، تنتهي بقافية الراء التي تخلق تصادياً صوتياً يربط بين هذه المقاطع من خلال الكلمات التي تختتم بها المقاطع المدورة : العكرة ، الكدرة ، النكرة .

اضافة الى تعدد الأبحر ، يحاول حسب الشيخ جعفر استخدام عدد من الوسائل الاخرى ، لاغناء تجربة التدوير لديه:كالتقفيات الداخلية والحوار والمناجاة والحلم والذكرى.وهي أمور أشرنا الى استخدام ادونيس لها في قصيدته « هذا هو اسمي » .

التدوير طقسا ثابتا :

ومن ناحية أخرى لا بد لنا ان نذكر ان قصائد حسب الشيخ جعفر المدورة . وعلى الرغم من شاعريتها الثرة ، تحوّلت في بعض نماذجها المتأخرة خاصة الى عادة شعرية ، سقطت تحت هيمنة الاطمئنان الى طريقة جاهزة في الكتابة : القصيدة المدورة . وبدأ التدوير ينتقل ، الى مرحلة حرجة : أن يصبح طقساً ، أو شكلاً مقدساً ونهائياً ، بعد أن كان ، لدى حسب الشيخ جعفر تحديداً ، تجربة نامية ، ، بالغة الحيوية والصفاء . لو تأملنا ، مثلاً ، هذا المقطع من قصيدة « في ادغال المدن »[١٦] .

نختبىء في دغلِ المدن الرعدِ ، نقتسمُ
القطراتِ الأخيرةَ ، في القدحِ المتواطيءِ ،
تُلقي الرياحُ الشديدةُ أوراقها فوق اكتافنا

في عواصم منهكةِ الخصرِ ، ان التوقفَ عند
الجذور المجعدةِ الوجهِ ، آن التوحد باللهبِ
المتطاولِ . .

لوجدنا ان الصفات المتتابعة وصياغات الاضافة تخنق الكثير مما في هذا المقطع من مغامرة ، وتردد ، ولهفة مذعورة .

إن الصفات التي استخدمها الشاعر حسب في الأبيات السابقة لم تكن ذات فاعلية جمالية أو فكرية كبيرة : القطرات الأخيرة ، القدح المتواطيء ، الرياح الشديدة ، اللهب المتطاول . وهي ، اذا استثنينا ما في « القدح المتواطىء » من غرابة نسبية ، من مألوف القول الشعري ، ومن مدخراته التعبيرية الجاهزة . ويدفع الشاعر بهذه الصفات الى مداها الاقصى من الشيوع ، والعمومية في قوله :

- عواصم منهكة الخصر .
- الجذور المجعدة الوجه .

لا شك ان الصفة ، في الشعر ، ذات حدين ، او ذات طبيعة مزدوجة ؛ فهي حين تكون جديدة ، مفاجئة ، مشحونة ، يمكنها ان تمنح العبارة فيضاً من الحيوية والتأثير ، وتسهم في تعميق الجو الشعري ، وخلق مرتكزاته التي تشد القارىء وتثري مخيلته .

أما حين يكون الدافع الى استخدام الصفة في الشعر ردم الفجوات العروضية ، كما هو الحال مع المقطع السابق لحسب الشيخ جعفر ، فانها لا تفقد فاعليتها فحسب ، بل تصبح عبئاً على النص الشعري : اغطية صدئة ، أو ورقاً يابساً يطمس ما في العبارة الشعرية من ايماء خاطف .

التدوير في سياق اشمل :

قليلة هي القصائد التي اعتمد فيها البياتي على التدوير اعتماداً

كلياً ، ربما باستثناء قصيدته « عن موت طائر البحر »[١٧] . ان التدوير لديه ، منذ ديوانه « كتاب البحر »[١٨] لا يتجاوز ، في الغالب ، مقاطع معينة من القصيدة الواحدة .

والبياتي ، بما عُرف عنه من حيوية شعرية دائمة ، أفاد كثيراً من تجربة حسب الشيخ جعفر ، في مجال القصيدة المدورة . غير انه ، كعادته في هضم مؤثراته ومصادره الثقافية ، قام بدمج ذلك كله في سياق رؤيوي أشمل وتجربة اكثر تعقيداً .

لقد ادرك البياتي ، كما ادرك حسب الشيخ جعفر ايضاً ، ما يمكن ان يقود اليه التدوير الطويل من رتابة ، فاحتال على ذلك بجملة من التقنيات التي تضفي على التدوير حيوية وجمالاً . انه ، عموماً ، يستخدم الكثير من الوسائل التي مرَّ ذكرها لدى ادونيس وحسب الشيخ جعفر : كالمزاوجة ، بين الطريقة الكلاسيكية والحديثة ، الجمع بين أكثر من وزنين شعريين او بين الشعر والنثر ، استخدام الأبيات المقفاة والمتفاوتة الطول ، اغناء القصيدة بالقوافي الداخلية اضافة الى وسائل اخرى سبق لي ان عالجتها بافاضة في مكانٍ آخر[١٩] .

سأكتفي ، هنا ، بايراد مثالين قد يكونان نافعين في الكشف عن استخدام البياتي للتقفيات الداخلية ، وهي تقنية يوليها البياتي عناية خاصة في ما يكتب من قصائد تفيد من التدوير .

في قصيدته « اولد واحترق بحبي »[٢٠] نقرأ هذا المقطع الافتتاحي المدور :

تستيقظُ « لارا » في ذاكرتي : قطّاً تترياً يتربصُ
بي ، يتمطّى ، يتثاءبُ ، يخدشُ وجهي المحمومَ
ويحرمني النومَ ، اراها في قاعِ جحيمِ المدنِ القطبيةِ
تشنقُني بضفائِرها وتعلّقني مثل الأرنبِ فوقَ

الحائطِ مشدوداً في خيطِ دموعي . اصرخُ « لارا »
فتجيبُ الريحُ المذعورةُ « لارا »

إن قراءة هذه الأبيات وتفحّصها يكشفان عن نظامٍ تقفوي داخلي اعتمده البياتي وهو نظام ، رغم خفائه الظاهري ، ذو ثراء نغمي واضح الى حد كبير .

في هذا المقطعِ يلتزم الشاعر تقفية ثنائية يمكن ايضاحها بترتيب الأبيات ترتيباً جديداً يراعي ذلك النظام التقفوي ويزيده جلاءً :

تستيقظُ « لارا » في ذاكرتي
قطّاً تتريّاً « يتربصُ بي ،
يتمطّى ، يتثاءبُ ، يخدشُ وجهي المحموم
ويحرمني النوم
اراها في قاعِ جحيم المدن القطبيةِ تشنقُني
بضفائرها وتعلقني
مثل الأرنب فوق الحائط مشدوداً في خيط دموعي
اصرخُ « لارا »
فتجيب الريحُ المذعورةُ « لارا »

ثراء التقفيات الداخلية :

من المؤكد انني لا اعني ، هنا ، ان أبيات هذا المقطع المدور تستقل بتكوينها العروضي وتقفياتها استقلالاً تاماً ، لأن بعض هذه الابيات لا تقبل التقطيع العروضي التقليدي منفردة ، وإلّا لما جاز لنا ان نطلق عليها صفة التدوير اصلاً .

إن ما أردت إيضاحه ان هناك ثراءً صوتياً ، وعمقاً في الايقاع

يرجع الى افادة الشاعر من استخدام التقفيات الداخلية .

من الواضح ان البيتين الأولين لا يشتركان بتقفية تامة . غير ان « ياء » المتكلم في « ذاكرتي » و « بي » تقوم مقام التقفية لما تتضمنه من مدى صوتي يضم هذين البيتين معاً .

أما البيتان الثالث والرابع فان « الميم » يؤدي دور الروي في الربط نغمياً بينهما ، دون أن يقلل من ذلك ان حركة الواو الذي يسبق الروي لا تتجانس ، تماماً ، في الموضعين .

واذا كانت تقفيات الأبيات الأربعة السابقة لا تنسجم انسجاماً كاملاً ، مع الأعراف التي ثبتها الفهم التقليدي للقافية ، فان الشاعر ، في البيتين الخامس والسادس ، يستخدم التقفية استخداماً مؤثراً . انه يستخدم « النون » في الكلمتين « تشنقني » و « تعلقني » ، ويضيف اليها كذلك حرف القاف الذي يسبق النون في هاتين الكلمتين . وبذلك تتكاتف حروف ثلاثة هي (القاف + النون + الياء) في خلق غنى صوتي يرتفع بالبيتين الى ذروة ايقاعية دالة تعكس نمو التجربة ووصولها ، في هذين البيتين ، الى نقطة حرجة ، حيث تتجسد علاقة الشاعر بحبيبته « لارا » في هذا التلاحم الذي يرتفع ، على يديها ، الى مستوى الموت .

ويختتم البياتي هذا المقطع فيختار للبيتين الأخيرين منه اسم « لارا » كلمة ينتهيان بها . وكأنه يريد لهذا الاسم ، وهو بؤرة القصيدة ومركز حركتها ، ان يشع ويتشظى في كل اتجاه من خلال حرف « الراء » المشبع بحركة المد النائحة ، والتي تفتح ذاكرة القارىء على مخزونها من اصداء القوافي المطلقة في شعرنا القديم .

وفي المقطع الاخير من قصيدة « حب تحت المطر »[٢١] يوظف البياتي التقفيات الداخلية بكثافة واضحة ويستثمر ، ايضا ، ما في الأفعال

من حركة غزيرة لتسهم في تعميق الاحساس بالايقاع وتوتره :

شاحبةً كالوردةِ تحت عمودِ النور رآها جاءتْ
قبلَ الموعدِ . كانتْ في معطفها المطريّ الأزرقِ
قبّلها من فمها سارا . قالت « فلنسرعْ » ضحكا
دخلا باراً ، طلبا كأسين . اقتربتْ منه ، وضعتْ
يدها في يدهِ . قالتْ عيناهُ لها « حبيني » غرقا
في حلمٍ : فرآها ورأتْهُ في أرضٍ اخرى تحرقها
شمسُ الصحراءِ . ابتسما ، عادا من ارض الحلم . اراها
صورتَهُ بلباس البدوِ الرحَّل قالتْ « منْ انت ؟ »
أجاب : « أنا لا أدري » وبكى . كانتْ صحراءُ حمراء
تمتدُّ وتمتدُّ الى ما شاء الله
لتغطي خارطة الاشياءْ

أول ما يلفت النظر ، هنا ، صوت الهاء ؛ فهو ينتشر في هذا المقطع انتشاراً واسعاً ، ويطغى على الحروف الاخرى تقريباً . ان الكلمات التالية : (رآها ، معطفها ، قبلها ، يدها ، لها ، فرآها ، تحرقها ، أراها) تطلق الشحنة الصوتية للهاء الى أقصاها بفعل الألف الممدودة وكذلك فان حرف الهاء المتصل بالكلمات : (منه ، يده ، عيناه ، رأته ، صورته) . يشتمل ، بدوره ، على طاقة صوتية ، وان كانت بدرجة أقل ، شاركت في تعميق ثراء المقطع صوتياً . من جهة اخرى ، لو تأملنا الكلمات السابقة ، لا سيما المجموعة الاولى منها بوجه خاص ، فاننا نكتشف ان ذلك الثراء الصوتي يتجسد ، ايضاً ، على شكل ثراء إيقاعي ناتج عن وزن الكلمات ، وتوزعها موسيقياً على مجموعة من التفعيلات . ان الكلمات : (معطفها ، قبّلها ، تحرقها)

تندرج تحت مظلة إيقاعية واحـدة هي (متفعلن : ـ ن ن ـ) اما وزن الكلمتين (فمها ، يدها) فهـو : (فعلن : ن ن ـ) وتقع الكلمتـان (رآها ، اراها) في اطار تفعيلة : (فعولن : ن ـ ـ) وبذلك يتضـافر وزن الكلمـات وانتهاؤهـا بالهـاء والألف على تعميق غنـاها الصـوتي والايقاعي .

وحين ننتقل الى الأفعال المستخدمة فاننا نلحظ كثرتها أولاً ، (**٢٩** فعلاً) وتقاربها تقارباً شديداً ثانياً . ان المقطع كله يبدو في حركة ضاجة مقلقة بسبب هذه الأفعال . ومن جانب آخر فان هذه الافعال تتوزع على نسقين وزنيين اساسيين : فالمجموعة الاولى : (جاءت ، كانت (**مرتين**)، قالت (ثلاث مرات) ، سارا ، عادا) يقف كل فعل منها معادلاً للوحدة الموسيقية : (فعلن : ـ ـ) . كما ان افعال المجموعة الثانية : (ضحكا ، دخلا ، طلبا ، غرقا ، وضعت) تجسد وحدة موسيقية اخرى هي (فعلن : ن ن ـ) .

وهكذا استطاعت هذه الافعال ، بسبب من غرازتها ، وتتابعها الشديد ، وتوزعها على وحدات زمنية متجانسة ، ان تثري ايقاع المقطع المدور وتزيد من ترابطه .

اضافة الى ذلك فان هناك قافية صريحة استخدمها البياتي هي الراء في الكلمتين « سارا » و « بارا » .

وفي ختام المقطع يفيد البياتي ، كما يفعل ادونيس وحسب الشيخ جعفر ، من طاقة التقفية والأبيـات المتفاوتـة الطول بـطريقة بـارعة . والملاحظ ان الثراء الصـوتي ، في هذه الابيـات لا تمثله الكلمتـان : (حمراء ، الأشياء) فقط بل يتجسد ، أيضاً في الكلمتين (صحراء ، شاء) وما فيهما من امتداد صوتي ، او ليونة تتصادى مع كلمات اخرى ، في المقطع ، تحفل بالامتداد واللين والتموج .

التدوير مفروضا :

لقد استطاع البياتي ، عموماً ، ان يبلغ مستويات متميزة في الكثير من قصائده التي اعتمد فيها التدوير وأفاد من طاقته الايقاعية ، دون ان يحوله الى شرك عروضي منصوب سلفاً .

ومع ذلك فان بعض تجاربه في هذا المجـال ، لم تكن منبثقة ، تماماً ، عن تجربة مركبة تستدعيها ، او موقف يقوم على حركـة درامية نامية . في المقطع الرابع من قصيدة « حجـر التحول »[٢٢] مثـلاً يقول البياتي :

اشطرُ قلبي نصفينِ ، واعطي نصفاً : رحلاتِ الشعرِ
الكونية والبحر وعمالَ وفلاحي وطني وربيعَ الأرضِ الثائر
والشعراء المسكونين بنارِ الشعرِ الزرقاءِ ، ونصفاً : معبوداتي
وقضيةَ شعبي العربي الخارج من منفى التاريخ . .

لا أظن ان في طبيعة هذه التجربة ما يستوجب كتابتها بـطريقة مدورة . انها تجربة تقوم ، تقريباً ، على هاجس نثري ترتفع فيه نبـرة المنطق ويهيمن عليه مصطلح الكتابة السياسية . ان جمرة الشعر ، هنا ، بعيدة المنال ، مخبوءة ، باردة .

هـذا المقـطع يتحـدث بنبـل لا حـدود لـه عن رمـوز وأفكـار وشخصيات لا خلاف حول اهميتها . غير انها لم تصبح جزءاً من شاعرية النص وثرائه الوجداني . ولم تندغم ضمن سياقه او تسهم في تحريكه ، ونموه .

تجسد هذه الرموز والأفكار والشخصيات حالة من الغياب الكامل عن النص ، لأن وجودها لا يتجاوز حديث الشاعر عنها والأخبار عن انتمائه إليها . اما فعلها الشعري ، وما يشيعه من عنف ، وتضـاد ، وتناغم فأمر لا يظهر جلياً هنا .

ان المقطع يمكن كتابته بطريقة اخرى غير التدوير ، إذ انه لا يقوم ، تقريباً ، على تجربة درامية ، تشتمل على عناصر النمو ، والتضاد . لذلك لم يرتفع نبض التدوير فيه الى المستوى المتميز الذي حققه البياتي في قصائد اخرى .

مع ان حسب الشيخ جعفر والبياتي ، كما رأينا في الصفحات السابقة ، اهتما ، أكثر من سواهما في اعتماد التدوير لاغناء القصيدة الحديثة في العراق ، إلّا ان هناك إسهامات ، لشعراء آخرين ، لا يمكن اغفالها .

ان سامي مهدي وحميد سعيد ، على سبيل المثال ، قد شاركا مشاركة واضحة في التعبير عن قلقهما الايقاعي ، ومحاولة الانفلات من سياج الايقاع المحدود ، للانخراط في مدى ايقاعي واسع ، منفتح ، شديد المرونة .

التجربة المفردة . . والتجربة المركبة :

لقد كتب سامي مهدي بعض القصائد المدورة بدأها بقصيدة « **الغائب** »[٢٣] المنشورة في ديوانه الثاني « أسفار الملك العاشق » . ثم أخذ يكرر التجربة في دواوينه اللاحقة .

غير ان ما يجب الالتفات اليه ، في تجربة سامي مهدي ، ان التدوير يأتي ، غالباً ، دفقة واحدة قصيرة . ان قصيدته تجسد ، في معظم الاحيان ، تجربة مفردة ، يسهم السرد في تشكيل معظم نسيجها . او يقوم الحوار ، احياناً ، بالعبء الأكبر في التعبير عنها .

ولنتأمل قصيدة « **الخلان** »[٢٤] مثلاً :

ادخلُ التاريخَ مغموماً ،

فلا اسألُ عمّنْ يرثُ الارضَ ،
ولا اجرحُ مَنْ يسألُ ،
لكنّي إذا ما اجتمعَ الشذّاذ من حولي ،
اجاريهم
وقد اغلو فلا أُخفي نواياي
فلي في معشرِ الشذّاذِ خلانٌ
ولي منهمْ ادلاءٌ
إذا تعتعني السكرُ
مشى بي واحدٌ منهم الى البيتِ
وإن قاربني الموتُ سقاني جرعةً اخرى
وإن مُتُّ بكاني
وتهاوى ليموتْ .

واضح ان الشاعر يقدم قصيدته في سياق من التدوير ، دافق ، متدافع ، دونما كلفة ، مع ان أبياتها مرتبة على شكل أبيات متفاوتة الطول .

ولو أمعنا النظر قليلاً ، لوجدنا ان القصيدة تشتمل ، مع انها قصيدة مدورة ، على ثراء ايقاعي داخلي بارع . ان ثمة جهداً خفياً يقف وراء هذه الهندسة الداخلية للايقاع .

إن عادة ترتيب أبياتها سيكشف عما تتضمنه هذه القصيدة القصيرة من نظام تقفوي داخلي :

ادخل التاريخَ مغموماً
فلا اسألُ عمّن يرثُ الأرضَ ،
ولا أجرحُ مَنْ يسأل ، لكنّيْ
إذا ما اجتمعَ الشذّاذُ من حوليْ

أجاريهمْ

وقد أغلو فلا اخفيْ

نواياي ، فلي في معشرِ الشذّاذِ خلانٌ

ولي منهمْ

ادلاءٌ

إذا تعتعني السكرُ مشى بي واحدٌ منهمْ

الى البيتِ ، وإن قاربني الموتُ

سقاني جرعةً اخرى ، وإن مُتُّ

بكاني وتهاوى ليموتْ .

لا شك ان التجاوب بين « لكنّي » و « حولي » و « اخفي » قد جعل الأبيات ترتبط برباط إيقاعي متين . وكذلك صوت الميم وما فيه من همهمة وأنين مكتوم في الكلمات « أجاريهم » و « لي منهم » و « واحد منهم » . اضافة الى ذلـك ، فان رنـة التنوين في الكلمتـين « خلانٌ » و « ادلاءٌ » اسهمت في اشاعة هذا التصادي الايقاعي في القصيدة . اما البيتـان اللذان يسبقان البيت الاخـير فقد اضفت عليهـما قافيـة التـاء المضمومة رعشة مفاجئة ، بعد هذه التقفيات التي جاء معظمها ساكناً . ان حركة هذين البيتين تكشف عن تلك الخضة العارمـة والمؤقتة التي يولدها الاحساس بالموت او مواجهته . انها حـركة طـارئة ، لا تعمـر طويلاً ، وتخفي في ثناياها سكوناً لا حدود له يكشف عنه البيت الأخير الذي ينتهي وينهي ، ايضاً ، حركة القصيدة كلها بتاء ساكنة في الفعل المضارع « يموت » .

من جهة اخرى ، فان التدوير ، لدى سامي مهدي ، قد حقق نقلة واضحة كما يتضح في ديوانه الاخير « سعادة عوليس »[٢٥] حيث لا

ينهض التدوير بمهمة التعبير عن عاطفة صغيرة مفردة ، او موقف تأملي او غنائي . ولا يقوم ، كذلك ، على حوار محض ، او سرد مجرد ، بل يستند الى موقف درامي يمتزج فيه الحلم والواقع ، الرغبة والذكرى ، الحاضر والماضي . ان قصائد : الغيمة الشهباء ، سعادة عوليس ، الهيكل المهجور ، تمثل هذه النقلة في تقنية التدوير عند سامي مهدي .

ومع ذلك فان الترابط العروضي الواحد ، المتشابك ، من بداية القصيدة حتى آخر كلمة فيها قد يفضي ، الى نمطية تفتقد التحامها بالموضوع وتكف عن كونها استجابة حرة لتوتر التجربة وتدفقها . اضافة الى ذلك فان التدوير ، عند سامي مهدي ، لا يستدعيه ، أحياناً ، موقف وجداني وفكري مركب ، او نزوع درامي يحفل بالحركة والنمو ، والتفاعل .

التدوير المضلل

من المفارقات ، ربما ، ان واحداً من النقاد لم يفطن الى استخدام حميد سعيد للتدوير ، مع انه من أكثر الشعراء العراقيين اعتماداً لهذه التقنية ، وبكثافة ملحوظة . ولعل أول اشارة الى هذه الحقيقة ما ورد في مقدمة الجزء الاول من **ديوانه**(٢٦) . لقد لاحظت ان التدوير في قصائده ، يحتل حيزاً كبيراً قد يستغرق معظم القصيدة ، أو المقطع الشعري بكامله .

يتكرر التدوير في معظم قصائد حميد سعيد ، لكنه تدوير يتخفى تحت غطاء مضلل ، يتمثل في الطريقة التي يعتمدها الشاعر في توزيع القصيدة ونثر أبياتها . وهو أمر يوحي ، للوهلة الأولى ، ان قصائده لا أثر للتدوير فيها . ان القارىء المتعجل لبعض قصائد الشاعر قد يشده شكلها الظاهري ، كما أشرت في **المقدمة**(٢٧) ، عن الوقوف على ما

تمتلكه ، غالباً ، من شكل إيقاعي ، داخلي ، مترابط .

إن المقطع الاخير من قصيدة « اللقاء بالفتى **مروان** »[٢٨] يكشف عن هذا المنحى ، وسأعيد ترتيبه بشكلٍ جديد لهذا الغرض .

في مدنِ الشمسِ وفي حرائقِ الثورةِ . . علّمنا مياهَ النهرِ . .
أن تستقبلَ البحرَ وان ترسمَ في دفترهِ حديقةً
يمنحها مروانُ ابجديةً جديدةً . . ولغةً مكتظةً
تحاورُ الأرضَ . . وتستنبتها شجرةً كأنَّ في اغصانها
طفولة الحياةِ . . أو كأنَّ في جذورِها معتركاً
ينبيءُ ان وطناً أبيضَ كالحليبِ . . آتٍ فوقَ فرسٍ
كزهرة الدماءْ
يفتحُ مروانَ حدودَ الحلمِ الآتي . . ويأتي الاخوةُ الأعداءْ
الى يقينِ الماءْ .

من الملاَحظ ان الكلمات التالية حديقةٌ / أبجديةٌ / جـديدةً / ولغةً / مكتظةٌ / شجرةٌ / معتركاً / وطناً تشتمـل على حـركة صـوتية عميقة . وهذه الحركة الايقاعية لا تتأتى من حركة الفتح المنون فقط بل من وزن الكلمـات ذاتها ايضـاً . فإذا استثنينـا الكلمتين « أبجـدية » و « وطناً » نجد ان الكلمات المتبقية ، كلها ، من وزن شعري واحد . انها المعادل اللفظي للوحدة الموسيقية « مستفعلن » وقد أخذت أقصى مدياتها في ما تتحمله من زحافات يمكنها ان تزيد هذه الكلمات تنوعاً ، صوتياً ، كبيراً .

كذلك فان صوت الهاءِ والتجانس الصوتي في العبارتين التاليتين :

ــ كأنّ في اغصانها .
ــ كأنّ في جذورها .

قد أضافا تأثيراً إيقاعياً واضحاً . وهكذا فأن كل هذه الوسائل مجتمعة اسهمت في منح المقطع المدور نوعاً من الترابط الايقاعي .

وحميد سعيد ، اضافة الى ذلك ، يستخدم شأنه شأن ادونيس والبياتي وحسب الشيخ جعفر ، الأبيات المقفاة في ختام هذا المقطع المدور لتوفير مرتكز نغمي وجمالي يلم اجزاء التجربة ويوحدها في مصب ايقاعي نهائي .

لا شك ان التدوير ، في بعض قصائد حميد سعيد يمثل تفاعلاً طيباً مع تجربة حديثة تستدعيه ؛ ذلك لأن هذه القصائد ، عموماً ، تجنح الى التعبير المحتدم ، المتدافع ، الذي يرتفع فيه الحسّ الدرامي ويخفت هاجس الغناء وجماليات الاداء الهامس غالباً . لذلك فان تقنية التدوير تلائم ، كما يبدو ، هذا النمط من القصائد ، وتسهم في تحقيق حداثتها الايقاعية . بينما لا تؤدي التأثير نفسه في قصائد اخرى لحميد سعيد لا تشتمل تجربتها على التوتر ، والتضاد ، والتنامي . وبذلك يبدو التدوير ، فيها ، منفصلاً عن حمى التجربة ، ومتطلباتها الداخلية .

التدوير مأزقا :

يبدو لي ان التدوير يمثل ، بالنسبة للشاعر الحديث ، مأزقاً من نوع ما ، فهو يشكل فضيحة ، قد تكون استثنائية ، **للموهبة** المتواضعة . بكلماتٍ اخرى ، لكي يكون التدوير فاعلاً فانه يحتاج الى شاعرية عالية ، وتجربة تقوم على التوتر ، والنمو ، والحركة .

ان افتقار التدوير الى الجماليات التقليدية للشعر ، كرهافة التقفية ، وشكل الأبيات الخارجي ، والوقفات المعبرة لا يمكن تعويضه إلّا بفيض شعري ، يحفل بالمفاجآت ، والتموج ، ولغة مشحونة

بالدهشة وصور التضاد والمفارقة .

وبدون ذلك ، قد يتحوَّل التدوير الى نثرٍ فاضح يشتمل على المساوىء الممكنة لهذه التقنية من جهة ، ويفشل ، من جهة اخرى ، في الاحتفاظ بما توفره التقفية من شكل ايقاعي وجمالي للتجربة .

لقد تحوَّل التدوير ، على أيدي بعض الشعراء ، الى كتابة آلية ، صار خضوعاً لسحر الموجة ، واستسلاماً لفتنتها الشائعة . ان معظم الذين اخذوا يعتمدون القصيدة المدورة إطاراً إيقاعياً لقصائدهم لا يملكون الدوافع الداخلية التي تحتم اختيار هذا الشكل . ولا يعانون تجربة درامية ضاغطة ، تستدعي التدوير ، دون غيره ، وسيلة للاداء .

إن قصائد هؤلاء الشعراء ، في الغالب ، مشحونة بالغناء ، والهموم الصغيرة ، والفكرة ذات المسار الواحد . كما ان تجاربهم تخلو تقريباً من أيّما شرخ نفسي او فكري ممض ، ولا تنوء تحت مخزون درامي بالغ الوتر والتضاد .

جهد الكثير منهم ، في هذا المجال ، لا يعدو كونه ، في الغالب ، « لهاثاً وراء العروض لوصل نهاية جملة ببداية اخرى »[٢٩] .

لذلك فان التدوير حين يكف عن ان يكون حقلاً من الثراء الايقاعي القابل للتشكل والتنوع ، فانه يصبح شكلاً خارجياً لا ينبثق عن النص الشعري وضغوط التعبير الداخلية .

إن شكلاً كهذا سيلحق الضرر ، حتماً ، بالشاعر والقصيدة معاً ، فهو قد يخنق فيض الروح ، وشهواتها الحارة ، تحت رداء من الصنعة الخارجية ، والصياغات التعبيرية المثقلة بالزوائد ، والاضافات ، والنعوت ، والمتكآت التي تأتي لملء المجرى العروضي وانسياقاً مع تياره الراكض .

ومع ذلك كله ، فمن العدل تماماً ان نقول ان تجربة التدوير في

شعـرنا الحـديث تظل احـد المنافـذ الحيّة التي تنفتـح على ثـراء وتنوع كبيرين ، يمكنهما ان يوسعا من المـدى الايقاعي للقصيـدة الحديثـة ، ويسهما ، كذلك ، في تعميق الصلة بين حداثتها الايقاعية وحـداثتها الرؤيوية معاً .

هوامش الفصل الثالث

(١) د . ابراهيم انيس ، موسيقى الشعر ، ط ٥ ، القاهرة ، ١٩٧٨ ص ٢٠٨ .

(٢) عبدالله الطيب ، المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها ، ط ٢ ، المجلد الأول ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، ص ٢٣٠ .

(٣) رغم شيوع مصطلحي « البحور الصافية » و « البحور الممزوجة » اللذين اطلقتهما نازك الملائكة ، يظل للمصطلحين الآخرين ، أي « البحور المركبة والبحور المفردة » أرجحية خاصة لورودهما لدى نقادنا القدامى اولاً ، فهما اصيلان . وشمولهما ، ثانياً ، اذ انهما يغطيان كل البحور العربية ، لا بعضها فقط كما هو الحال مع مصطلحي نازك الملائكة . ثالثاً : دقتهما النقدية ، فهما اقرب الى وصف البحور العربية وما يميزها من تركيب او بساطة ، هذا من جهة ، ومن جهة اخرى يبدو هذان المصطلحان عصريين لتجانسهما مع ما يُطرح من مصطلحات واتجاهات في النقد الحديث تنزع الى قضايا التحليل والتركيب .

ان المسوغ لاستخدام هذا المصطلح او ذاك هو تداوله في تراثنا النقدي ، كما تقول سلمى الجيوسي ، إلاّ إذا كان ذلك المصطلح غير ملائم للعصر الذي نعيش فيه .

د . سلمى الخضراء الجيوسي ، شعرنا العربي المعاصر : تطوره ومستقبله ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الرابع ، العدد الثاني ، ١٩٧٣ ، ص ٣٩ .

(٤) ديوان السياب ، المجلد الأول ، بيروت ، ١٩٧١ ، ص ٦٣٥ .

(٥) ادونيس ، الآثار الكاملة ، المجلد الثاني ، بيروت ، ص ٥١ .

(٦) ان التدوير في القصيدة القديمة هو اشتراك صدر البيت وعجزه بكلمةٍ واحدة . أما في القصيدة الحديثة فهو امتداد البيت عروضياً ومعنوياً ، واستطالته حسب متطلبات الفكرة بغض النظر عن عدد التفعيلات او طول البيت .

(٧) طراد الكبيسي ، الغابة والفصول ، كتابات نقدية ، وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ، ١٩٧٩ ص ٩٩ .

(٨) ادونيس ، الآثار الكاملة ، المجلد الثاني ، دار العودة ، بيروت ، ص ٦١٣ - ٦٤٣ .

(٩) لقد كانت هناك ، في الحقيقة ، محاولات مبكرة ، لكتابة القصيدة المدورة قام بها شعراء عديدون مثل : خليل الخوري ، يوسف الخال ، يوسف الخطيب ،

وغيرهم . لمزيد من التفاصيل ، راجع : طـراد الكبيسي ، المصدر السـابق ، ص ٨٣ ـ ٩٢ .

(١٠) حسب الشيخ جعفر ، الطائر الخشبي ، وزارة الاعلام ، بغداد ، ١٩٧٢ .

(١١) حسب الشيخ جعفر ، زيارة السيدة السومريـة ، وزارة الاعلام ، بغـداد ، ١٩٧٤ .

(١٢) حسب الشيخ جعفر ، الأعمال الشعرية ، ١٩٦٤ ـ ١٩٧٥ ، وزارة الثقافـة والاعلام ، بغداد ، ١٩٨٥ ، ص ١٦١ ـ ١٨٢ .

(١٣) المصدر نفسه ، ص ٢٣٣ ـ ٢٤٢ ـ ٣٢٧ ـ ٣٥٠ .

(١٤) المصدر نفسه ، ص ٤١٥ ـ ٤٢٨ .

(١٥) المصدر نفسه ، ص ٣٠٥ ـ ٣١١ .

(١٦) المصدر نفسه ، ص ٢٦٩ ـ ٢٧٣ .

(١٧) ديوان البياتي ، المجلد الثالث ، ط ٢ ، بيروت ، ١٩٧٩ ص ٢٦٣ ـ ٢٦٨ .

(١٨) عبدالوهاب البياتي ، كتاب البحر ، بيروت ١٩٧٥ .

(١٩) الكثير من القضايا الموسيقية والايقاعيـة في شعر البيـاتي ، قمت بدراستهـا في الفصل الأول من اطروحتي للدكتوراه ، جامعة اكستر البـريطانيـة ١٩٨٣ ، المعنونة

The Artistic Problems in Abd al-Wahhab al-Bayati's Poetry: a comperative critical study .

(٢٠) ديوان البياتي ، المجلد الثالث ، ص ٤٨٥ ـ ٥٠٠ .

(٢١) المصدر نفسه ، ص ٥٢٣ ـ ٥٤١ .

(٢٢) عبدالوهاب البياتي ، مملكة السنبلة ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص ٩٣ ـ ١٠٢ .

(٢٣) سامي مهدي ، الاعمال الشعرية ، ١٩٦٥ ـ ١٩٨٥ ، بغداد ، ص ٨٢ ـ ٨٥ .

(٢٤) المصدر نفسه ، ص ٣٤٠ ـ ٣٤١ .

(٢٥) سامي مهدي ، سعادة عوليس ، بغداد ، ١٩٨٧ .

(٢٦) ديوان حميد سعيد ، الجزء الاول ، بغداد ، ١٩٨٤ ، مقدمة الديوان : الحاضر والماضي في تفاعل حي ، ص ١٩ .

(٢٧) المصدر نفسه ، ص ١٨ .

(٢٨) المصدر نفسه ، ص ٤٧٩ ـ ٤٨٤ .

(٢٩) طراد الكبيسي ، المصدر نفسه ، ص ٩٣ .

الفصل الرابع

الشعر خارج النظم .. الشعر داخل اللغة

النثر : ذلك الواضح ، العملي :

ظل النثر قروناً عديدة ، خشن النبرة ، مجرّح الشفتين . عارياً الا من وضوحه ورصانته . دونما حلم ، او مغامرة او غموض . هكذا كان النثر ، في مسيرته عامة . لم يكن جذاباً ، او مترفاً ، او مشاكساً باستمرار ، لكنه كان طيعاً وعملياً على الدوام . كان يعبر عن الانسان في اكثر شؤونه خطورة وعن اشدها بساطة ، عن اكثرها تفاهة وعن اشدها طيشاً . لقد كان « نافعا بطبيعته » ، كما يشير سارتر[1] ، ولهذا السبب ، ربما ، لم يلجأ السيد جوردان الى النثر ، كما نعرف ، الا ليطلب خفّيه ، ولم يكن امام هتلر غير النثر ليعلن حربه على بولونيا .

قدر ، قاهر ، رتيب كتب على النثر ان ينوء به زمناً طويلاً دون ان يتهيأ له ، الا نادراً ، ان يتمرد على قدره هذا . ولم تكن لحظات التمرد تلك الا لحظات انتفض فيها النثر على طبيعته النثرية الدنيا ليخترق حاجزاً مصطنعاً ظل يحول بينه وبين امكانية ، شعرية ، كامنة فيه بالقوة .

لقد انتفض النثر ، اخيراً ، على واقع تاريخي حرمه ، زمناً طويلاً ، من خصائص ظلت حِكراً على الشعر وحده : تدنيه من نبض الروح ، وتعلي من هيمنته الاخاذة الغامضة على انماط التعبير الادبي الاخرى . وتمنحه أفضلية تاريخية ساحقة في التصدي لمباهج البشر ، وتصدعاتهم ، والتعبير عنها بطريقة تحفل بالاثارة .

حين كان الشعر يحظى بهذا الترف كله ، وهذا الاعلاء ، ظل النثر يتخبط في عراء اجرد . ظل خارجياً ، نفعياً ، في معظمه . حين كان الشعر يبتلّ بانين الروح ، ويتماهى مع تشوفاتها الغامضة الحارة كان للنثر حرمانه الفاجع : ان يظل ، لا في فضاء ما يصعب اقتناصه او التعبير عنه ، بل في حدود ما هو سهل ، واضح ، براني : يلبي حاجات

الانسان اليومية ، ويشبع رغباته الحسية الطارئة . ظل ، بتعبير آخر ، كما الصقر او كلب الصيد في ملاحقة ضحاياه : طيعاً ، واضحاً ، عملياً . دون ان يكون له ما للضحية من غموض ، او وحشة ، او فجائعية .

كيف حقق الشعر ، عبر تاريخه ، كل هذه الهيمنة الجارفة ؟ وما عناصر الافضلية التي جعلت الشعرية ، او السحر ، حكراً عليه ؟ ولماذا تُوّج ، وحده ، طاغية شديد الفتنة والجبروت ؟

أرجحية الشعر ، لماذا ؟

في مواجهته للنثر يبدو ، احياناً ، ان ارجحية الشعر لم تنبثق ، تماماً ، عن طبيعة داخلية . اي ان شعريته لم يقررها له عامل داخلي ، او جذر كامن لا يمكن اقتلاعه . بل يمكن القول ان تلك الشعرية ، لم يكرسها عموماً الا عامل اساسي واحد : الوزن metre .

لقد ظل الوزن عاملاً حاسماً في تحديد الشعر ، والاقرار بشعريته . مع انه ، اي الوزن ، عنصر خارجي لا يتحتم كمونه ، كموناً قبْلياً ، في لغة الشعر ، ولا يتوجب ، كذلك ، انبثاقه عنها انبثاقاً آلياً .

اما القافية rhyme وهي عامل خارجي ايضا ، فلم تكن مؤهلة ، في حد ذاتها ، لتلعب هذا الدور كله في ترجيح شعرية القصيدة . ذلك ان القافية لم تستطع ، عملياً ، ان تنجز هذه المهمة في مئات القصائد التي ظلت ، مع توفر القافية ، نصوصاً مهجورة ، لا دفء فيها .

وبسبب هذين العاملين ، وهما عاملان خارجيان في الغالب ، حظيت هذه القصائد بنعمة الانتساب الى الشعر ، دون ان تكون ، حقاً ، قصائد شعرية . صحيح ان الوزن والقافية قد وفرا لهذه النصوص ان تكون نظماً ، versification ، امكانية شعرية ، او وعداً

بالشعر ، لكنهما لم يضمنا لها ان تكون شعراً متحققاً ، او واقعة شعرية مجسدة . بينما ظلت مئات النماذج النثرية مهملة ، لا يعبأ احد بثرائها الشعري الكامن ، او يلتفت الى ما فيها من طاقة ، داخلية ، متلظية وذلك بسبب افتقارها الى شَرطَيْ الوزن والقافية .

ولو تفحصنا جهود نقادنا القدامى ، للوصول الى تعريف للشعر ، لوجدناها تكشف عن قلق لا يخفى ، واحساس بخطورة المشكلة وتشعبها . لذلك ظل تعريف الشعر ، بسبب نقصه او عموميته ، عرضة لاعادة النظر والتعديل المستمرين .

ان قصور تلك التعريفات كان يفصح ، دون ان يحدد المشكلة ، عن ان بعض النقاد ما كانوا يرون من الشعر ، غير دخانه العالي مع انهم كانوا مأخوذين بجمرته اللاذعة العذبة . لقد كانت معظم محاولاتهم ، لتعريف الشعر ، تهتدي بالوزن والقافية،او تحتكم اليهما كعنصرين اساسيين تظل العناصر الاخرى ، كالمعنى او اللفظ ، ذات اهمية ثانوية ازاءهما . ان تحديد شعرية النص استناداً الى الوزن والقافية ، بارجحية واضحة ، كان في الغالب واقعاً مشتركاً بين الكثير من القدامى مثل قدامه ، وابن قتيبة ، وابن رشيق ، وابن خلدون .

وفي غمرة هذه التعريفات ، كان الجاحظ يرفع مصباحاً صغيراً ، لكنه باهر الضوء ، لينير به حاشية الظلمة : الشعر صياغة وضرب من التصوير[٢] . نقلة حادة في النظر الى الشعر وتعريفه ، تتجاوز الوزن باعتباره معياراً تقليدياً راسخاً لتمييز الشعر عن النثر . وتتخطى القافية ، ايضاً ، باعتبارها من متعلقات الوزن من جهة ، واساساً في الحكم على شعرية الشعر من جهة اخرى .

ويصل هذا الضوء حده الاقصى لدى الجرجاني ، هذا الفاتح المدهش المغامر ، الذي تجاوز ، بعقلية خصبة جريئة ، الكثير من

الثوابت والاعراف في النظر الى الشعر والاشارة الى موطن الشعرية ، او السحر ، فيه .

ان الشعر لا يستمد ، على رأي الجرجاني ، تأثيره او شعريته من وزنه او قافيته او معناه ، بل يستمدها من شيء آخر : النظم الذي هو « تعليق الكلم بعضها ببعض ، وجعل بعضها بسبب من بعض »[٣] وبذلك تجاوز الجرجاني المعايير التي كانت ، آنذاك ، مستقرة وفاعلة . لم يعد الوزن لديه ذا حظوة كبيرة ؛ فليس هو « مما لا يكون الكلام كلاماً الا به »[٤] وانت ، في رأي الجرجاني ، حين تهتز لنص شعري ما ، لا يكون الوزن او القافية التي استخدمها الشاعر سبباً في ذلك ، بل **لأن** الشاعر « **قدّم واخّر ، وعرّف ونكّر** ، وحذف واضمر ، واعاد وكرر »[٥] .

وهكذا يقترب الجرجاني برهافة مدهشة من القصيدة ، ليتلمس موطن السحر الحقيقي فيها : أي ما يجعل الكلام شعراً ، ما يمنحه الحق في الانتساب الى هذا النوع الآسر من القول : الشعر . وبذلك يؤسس الجرجاني ، وفي وقت مبكر ، معايير للشعرية لم يكن العرب على عهد بها آنذاك . شعرية لا يقررها احتكام الى عناصر خارجية ، برانية ، لاحقة كالقافية او الوزن او المعنى . بل ينبثق ، وبثراء شديد ، عن صياغة النص الشعري على شكل محدد دون سواه . اي ان الجرجاني قد ابطل معياراً تقليدياً راسخاً من معايير الحكم على شعرية الشعر . لقد حرر الشعرية من حبسها في قفص الشعر وحده . جعل منها امكانية قد يفجرها اي نص آخر ، شعراً كان ام نثراً ، يتوفر فيه ذلك المنحى من الصياغة ، المحكمة ، المتوترة : النظم ، او بناء الجملة **Syntactic** .

ان الجرجاني ، في تحديداته السابقة ، يومىء الى موطن الشعرية في النص بدراية وعمق نادرين . وهو ، حين يفعل ذلك ، يضيء لنا ،

وبسبق زمني عجيب ، معضلة من اكثر معضلات الحساسية الشعرية تعقيداً . ومصطلحات الجرجاني المبكرة تلك لا تبعد كثيراً عما تسعى اليه المغامرة النقدية الحديثة الآن : **تلمّس** جمالية الشعر ، والكشف عن كوامنه المثيرة ، حيث لا نرى ما يمكن تحليله في النص الشعري الا لغته[٦] ، اي « وجوده الفيزيائي المباشر على الصفحة او في الفضاء الصوتي »[٧] . وفي هذا المدى المحسوس ، في هذه اللغة تحديداً ، يغامر الناقد الحديث لاكتشاف الخصائص المميزة للشعرية . اي ان اللغة ، لا الوزن او القافية ، هي ما يتجلى فيها او خلالها شعرية النص ، ونبضه او شرارته .

شعرية النظم ام شعرية اللغة ؟

كان الانبهار بالنص القرآني ، وهيمنته التعبيرية الآسرة يمثل احساساً عفوياً عاماً اتخذ ، في البدء ، شكل التضاد مع الحالة الجديدة واتهام النبي بكونه شاعراً .

لا شك ان تهمة كهذه ذات دلالة على احساس الناس بالشعر ، ونظرتهم ، آنذاك ، اليه . لقد كان العرب في ذروة فطرتهم النقية ، وكانت معرفتهم بالشعر ، وهو ديوانهم ، معرفة وثيقة . فكيف لم يمنعهم ذلك كله من اتهام النبي بالشعر والجنون ، مع انهم يدركون ، تماماً ، خلو القرآن من عنصر الوزن المطرد ؟

قد لا يخلو الامر من مكابرة ، او مغالاة . لكنه يعكس ، وبعمق ، هول الخضة التي احدثتها لغة القرآن ، تلك الخضة التي لا يحدثها الا نص فريد ساعدت على انجازه قوة روحية هائلة لم يجد عرب الجاهلية تفسيراً لها غير الشعر والوحي والجنون . لقد كانوا ، في ربطهم بين القرآن والشعر ، يستجيبون لفطرتهم الانسانية الاولى[٨] .

ان ذلك الجدل الخصب ، حول النص القرآني وطاقته التعبيرية ،

لا يعكس اقراراً عميقاً بسحره الطاغي فحسب ، ولكنه يجسد ، في الوقت نفسه ، الاحساس بامكان شعري مدهش يقع خارج النثر المطلق ، وخارج الشعر المطلق كذلك . انه اعادة اعتبار لفاعلية نصية لا تستمد قيمتها من وزن او قافية ، لكنها ، مع ذلك ، تظل طافحة بامكانات تعبيرية ، مؤثرة .

كان ذلك الجدل ، حول قوة النص القرآني وجاذبيته ، او ما اصطلح على تسميته بالاعجاز يمثل ، الى حد واضح ، اعلاء للغة باعتبارها مقياساً للاداء الراقي ، وتكريساً لبنيتها باعتبارها تجلياً للشعرية والتأثير .

لقد تم ، في اجواء تلك النقاشات الخصبة ، التخفيف الى حد كبير من هيمنة الوزن والقافية على تحديد الشعر وفهمه ؛ فما عادا حاسمين في تحديد شعرية القصيدة.وبذلك حرم الشعر / النظم من عنصر مهم كان يضمن له افضلية مطلقة . من جهة اخرى بدأ الاقرار بشعرية نصية ، داخلية ، تنبثق من لغة النص:تترشح عن بنيتها ، ووشائج الصلة والتفاعل بين عناصرها .

ذهب الكتاب مذاهب شتى ، في حديثهم عن النص القرآني ، هذا النص العميق ، المثير ، الآسر . ولقد دفعهم ذلك لا الى اكتشاف الفاعلية التعبيرية في القرآن فقط ، بل الى **تلمّس** خاصية السحر والجمال في الكلام عموماً ، شعراً كان هذا الكلام ام نثراً . وقد وصلت اجتهاداتهم الجريئة ذروتها الراقية لدى الجرجاني لتشكل منحىً جديداً ، في النظر الى النص وتحديد جماليته ، لا يلعب الوزن او القافية ، مجردين ، اي دور حاسم فيه . اي ان تلك الكشوفات كانت تقول ، بلغة زمانها وببراعة وعمق ، ما يقوله النقد الحديث عن شعرية النص التي تطفح بها لغته و بناؤه .

الاثر القرآني ، اذن ، لا يتمثل فقط في تجسده النصي العميق ، الصادم ، المتماسك في حد ذاته بل يكمن ، ايضا ، في ذلك الافق الذي فتحته بنيته الكتابية تلك امام الشعرية العربية[٩] . ان القرآن لم يكن ، بالنسبة للجاهلية قطيعة معرفية فقط ، بل كان ايضا قطيعة « على مستوى الشكل التعبيري »[١٠] لقد كان ، بعبارة اخرى « كتابة جديدة »[١١] .

يصح القول ، اذن ، ان الجدل حول النص القرآني يمثل ، في حقيقته ، مدىً جديداً ادى الى البحث عن تأثير شعري يقع خارج الشعر بحده المشروط بالوزن والقافية . اي ان ذلك الجدل المدهش كان ايغالاً داخل النص . كان فتحاً لمغاليقه وبناء عبارته والوشائج العلائقية فيه التي تنضح عبر تفاعلها المشتعل ، برائحة النص وشعريته . وبذلك صارت اللغة هي المحك ، وصارت الطريقة[١٢] التي تستخدم بها اللغة هي المقياس للتمييز بين النثر والشعر .

شعرية الحلم والوجد والرؤيا :

حين نتحرى عن تجسدات الشعرية ، خارج مظانها العربية ، المألوفة ، الراسخة علينا الا ننسى مستوى آخر لهذا التجسد يتمثل في النص الصوفي . لقد كان هذا النص ، في خصائصه التعبيرية والنفسية والروحية ، يطفح بطاقات شعرية أخاذة . انه نص مفارق لجادة النثر المألوفة بامتياز واضح ، هذا من جهة . وهو ، من جهة اخرى ، نص يخترق مملكة الشعر الموروثة ليؤسس بوجوده الصافي ، الغامض ، المتشظي نموذجاً لشعر آخر مختلف : يقع خارج التقاليد . شعر يتطلع من وراء الاسيجة الراسخة ، الى ذلك البحر المائج الطري المكتظ : اعني امكانيات الشعر ، الشعر الممكن ، او الشعر بالقوة ، الذي يتفجر ، كما في النثر الصوفي ، بعيداً عن شَرطي الوزن والقافية اللذين

كانا ، في المنظور التقليدي ، حاسمين في تحديد شعرية النص والحكم عليه .

في النص الصوفي تنهض اللغة ، كما في النص السوريالي والرمزي ، بدور هائل في التعبير عما هو خفي ، وشائك ، وقصي ، ومحاولة الامساك بما يصعب الامساك به : النبض الخفي للروح وهي تلتاع في توقها ، وشطحاتها ، وصبواتها المدمرة .

وبذلك فان هذا النص لا يستمد شعريته من قانون قبّلي ، كالوزن او القافية . بل من بئر الروح ، من تفجر لغتها الاشراقية ، ومن انثيالها الطليق ، الغض ، المتناقض كالحلم .

ان النص الصوفي والنص السوريالي ، كليهما ، ينطلقان غامضين ، كثيفين ، فاتنين ، من النبع ذاته ؛ فالشعر السوريالي نشاط صوفي ، عدا أنه « يرفض اي انتماء ديني »[١٣] وهو يصدر عن « الحرية والحلم والرؤيا »[١٤] كما يقول ادونيس . وتجسد الكتابة الصوفية حنيناً عميقاً الى المطلق . كما تكشف عن نزوع مدمر هو ، في حقيقته ، تجل « لتوتر حاد ، لمسافة توتر باهرة بين الذات والآخر ، بين اللحظة الحاضرة ، والزمن الابدي ، بين المكان القائم الآن والمكان الآخر »[١٥] .

وهكذا ينضم النص الصوفي الى تلك النصوص التي تسهم جميعها ، في خلق مناخ ابداعي لا عهد للكتابة العربية به . مناخ يحرر الشعرية من قيد الوزن والقافية ، ويعود بها ، مرة اخرى ، خصيصة في النص او في اللغة تحديداً وما تشتمل عليه ابنيتها وعلاقاتها من اشتعال وفتنة .

كيف يغدو الشعر نثراً موزوناً ؟

من المؤسف حقاً ان المناخ الذي شكلته تلك الاجتهادات

الخصبة ، الجريئة ، الباحثة عن شعرية لا يحددها الوزن والقافية ، وحدهما،لم يتنام الى افقه المرجو . لقد حال بيننا وبينه ركام من الكتابات المنظومة التي تستمد شعريتها ، وشرعيتها ايضا ، من اعراف خارجية ، جاهزة . وقد صار التسليم بتلك الاعراف ، كما هو التسليم بكثير من قيم الحياة ، قانوناً اوصل حياتنا العربية الى عراء روحي لا حدود له . وهكذا ترسخت ، ثانية ، تلك المقاييس الخارجية التي كانت قد فقدت ، بسبب اجواء الجدل المنفتح آنذاك ، الكثير من هيمنتها . وشهدنا ، بذلك ، فترات لم يسُد فيها الوزن والقافية وحدهما ، بل هيمن فيها الصدأ واللعب اللفظي على لغة الشعر ؛ فلم تعد تفجراً لروح النص بل غدت رغوة لامعة لا حياة فيها . ما عدنا نرى نثراً راقياً يتفجر بثراء شعري داخلي ، ولا مسعى يتحرى عن الامكان الشعري داخل تركيب النص بعيداً عن قوسَي الوزن والقافية . لقد تحول الشعر ، شيئاً فشيئاً ، الى ركام يدنو من النثر العادي . يقترب من فجاجته ، وتفككه ، وبرودته.ولا يتميز عنه الا بالوزن والقافية : تحول الشعر الى ما يسميه جون كوين نثراً موزوناً .

الشعر والنثر : ذلك التعارض القلق :

ظل التعارض راسخاً بين الشعر والنثر زمناً طويلاً ، حتى لم يكن هناك درجة اقدم من هذا التعارض ، كما يقول جيرار جينيت ، ولا اكثر عالمية منه[١٦] . ومع بداية هذا القرن العاصف بدأ عصر آخر مغاير : اخذت فيه الفنون عامة وفنون القول بشكل خاص تقترض من بعضها بعضاً ، هبت ريح اخرى ، عميقة ، باطشةهزت مملكة الشعر كلها :

> وجعلت منها فناً ادبياً يتفق مع النثر
> في معظم الخصائص الالسنية ، ولا يمتاز
> عنه الا بصفات شكلية محدودة[١٧]

وهكذا تداخلت الحدود بين الاجناس الادبية ، وغامت الخطوط بين انواعها ، واخذت بعض النظريات النقدية الحديثة تمعن في تغييب تلك الحدود ، فاذا بالشعر « نثر اذا كان نظما ، واذا النثر شعر اذا كان مشبعاً بالصور »[١٨] ، تشحنه الرؤى ، وتنهض به لغة ذات خصائص شعرية . وبدأ بعض النقاد يرون في كثير من الاثار النثرية اعمالاً « ترقى الى منزلة شعرية عالية »[١٩] بل وذهب آخرون[٢٠] الى ان « الاوديسة » و « الالياذة » ، مثلاً ، روايتان شعريتان.كما ان « سلامبو » قصيدة نثرية .

اما البداية العربية لهذا القرن فقد شهدت نهراً من الجدل ما يزال هادراً حتى هذه اللحظة . ففي مقالة عن (الشعر المنثور في اللغة العربية) كتب جرجي **زيدان**[٢١] :

> «ان الشعر عند الغربيين منظوم ومنثور ، وان المنظوم قد يكون موزوناً غير مقفى او مقفى غير موزون ، وانما العمدة عندهم على الخيال الشعري او المعاني الشعرية »

وبذلك فان هذه الاشارة تطرح قضيتين مهمتين ؛ فهي ، اولاً ، تستخدم مصطلحاً لا عهد للعربية به : الشعر المنثور Prose Poetry . كيف يكون الشعر منثوراً ؟ صدمة للذائقة التي كرستها قرون من السلوك الفني الذي وضع النثر في موضع التضاد مع الشعر . وهو ، اي المصطلح ، خرق لاعراف ثابتة ترى في الوزن والقافية عنصرين لا وجود للشعر ، خارجهما ، على الاطلاق .

اما ثانياً ، فان زيدان يحتكم هذه المرة لا الى ما قاله نقادنا القدامى حول حدود الشعر وموطن السحر فيه ، بل الى نظرة الغربيين الى الشعر وفهمهم له ، هذا الفهم الذي يرى ان الخيال او المعاني الشعرية هي

المعول عليها في تقرير مفهوم الشعر ، وتحديد فاعليته .

اضافة الى ذلك فان نقلة اخرى في فهم الشعر يمكن تلمّسها في كتابات جبران . ان الشعر ، لديه ، لم يعد وزناً او قافية ، بل اصبح :

« رؤيا جديدة للعالم والانسان ، وشكلاً
كتابياً ، موزوناً او منثوراً ، يحتضن هذه
الرؤيا »(٢٢)

كان جبران ، في ما كتبه عن الشعر المنثور ، يضع الاساس لمعايير مختلفة يتم ، على ضوئها ، تحديد الشعر تحديداً جديداً(٢٣) ، كما ان ما كتبه هو والريحاني من شعر منثور كان يعتبر ، لدى البعض ، آخر السلم « الذي اوصل الشعراء الى قصيدة النثر »(٢٤) : كان التمهيد الاول والضروري لها .

قصيدة النثر والانماط المجاورة :

ان اول ما يواجهه من يتصدى لدراسة قصيدة النثرة Prose poem في العربية هو ضبابية الخطوط الفاصلة بينها وبين الشعر المنثور Prose poetry او الشعر الحر Free verse . ولقد ادى غموض تلك الخطوط الى نتائج اسهمت ، بدورها ، في زيادة المشكلة .

ويعود هذا التشويش ، في معظمه ، الى تباين المصادر الثقافية لقصيدة النثر او الشعر المنثور من جهة ، والى تداخل النماذج الشعرية وضياع التمايز بينها من جهة اخرى .

كان الرافد الفرنسي يمثل التأثير الاساسي ، نموذجاً ومفهوماً ، على شعراء قصيدة النثر من العرب ، كما يتجلى في شعر ادونيس وانسي الحاج ويوسف الخال تحديداً . اما المصدر الانكلوسكوني للتأثير فقد ظل اقل انتشاراً ، لكنه كان واضحاً في نتاج شاعرين لا يسميان ما يكتبانه قصيدة نثر بل شعراً حراً Free verse هما جبرا ابراهيم جبرا وتوفيق

صائغ . ان تباين هذين المصدرين ، في النظر الى قصيدة النثر ، مصطلحاً وتطبيقاً وجد صداه في الكثير مما كتب في قصيدة النثر وعنها ايضا .

لا شك ان هناك فروقاً ملموسة ، بين قصيدة النثر والشعر المنثور ، لكنها تشير جميعاً الى فارق اساسي يتمثل في البناء الشعري لكل منهما ، وتقود ، في النهاية ، الى تعميقه وابرازه . اما التمايز بينها وبين النثر الشعري فهو شديد ولا يمكن التهوين منه . ان ادونيس ، مثلاً ، يرى[٢٥] :

« ان النثر الشعري اطنابي ، يسهب ، بينما قصيدة النثر مركزة ومختصرة . وليس هناك ما يقيد ، مسبقاً ، النثر الشعري . اما في قصيدة النثر فهناك شكل من الايقاع ونوع من تكرار بعض الصفات الشكلية . ثم ان النثر الشعري سردي ، وصفي ، شرحي ، بينما قصيدة النثر ايحائية »

لقد حاول نقاد كثيرون التمييز بين قصيدة النثر وسواها من الكتابات الشعرية المجاورة كالشعر المنثور ، او النثر الشعري Poetic prose ، او الشعر الحر ، ومع كل ذلك فان الحدود بينها لم تتضح تماماً . كانت تلك الجهود تسعى الى الكشف عن التمايز ، وبلورة المغايرة.لكنها كانت تصطدم بذلك التداخل ، واختلاط الحدود احياناً .

ويبدو ان هذه الصعوبة ، في التمييز بين قصيدة النثر وغيرها من الانماط الشعرية ، لا يقتصر على الادب العربي وحده . لقد كان الاختلاف ، بين النقاد الانجليز شديداً ، في الحكم على ما يكتبه وولت وِتْمن ، مثلاً ، ذلك لان :

« الخطوط الفاصلة ، في الانجليزية ، بين الشعر

المنثور والشعر الحر كانت مبهمة الى حد ان ما يكتبه شاعر مثل وِتْمن كان يعتبر من قبل بعض النقاد شعراً حراً ، بينما هو ، لدى آخرين ، شعر منثور »[٢٦]

تذهب موسوعة برنستون للشعر ، في تعريفها قصيدة النثر[٢٧] ، الى انها تأليف له « بعض ، او كل **ما للقصيدة** الغنائية القصيرة من خصائص » مع استثناء واحد هو انها « تطبع على الصفحة كما يطبع النثر » ثم تميز بينها وبين الانماط الشعرية المجاورة[٢٨] : فترى انها تختلف عن النثر الشعري في قصرها وتركيزها ، وتتميز عن الشعر الحر في افتقارها الى الوقفات في نهايات الاسطر اما ما يميزها عن القطعة النثرية القصيرة فهو انها تمتلك عادة ايقاعاً اشد بروزاً وتأثيراً صوتياً واضحاً ، وكثافة تعبيرية .

وفي حديثه عن الشعر الحر ، يرى ابرامز[٢٩] ان هذا الشعر يختلف عن النثر في انه :

يطبع في اسطر قصيرة ، دون ان يكون له ما للنثر من استمرارية . ويشتمل ، اكثر من النثر العادي ، على ايقاع محسوب . لكنه يفتقر الى انماط النبر المقطعي المنتظم في العروض التقليدي الذي يأخذ شكل التفعيلة المكررة

اما بالنسبة لادبنا العربي فقد بذلت جهود كثيرة ايضا للتمييز بين هذه الانواع الشعرية كما رأينا ذلك لدى ادونيس وانسي الحاج وآخرين . يرى جبرا ابراهيم جبرا[٣٠] ، مثلاً ، ان ما يميز قصيدة النثر عن الشعر الحر كون قوامها « نثراً متواصلاً في فقرات كفقرات اي نثر عادي » بينما يذهب د . عبدالواحد لؤلؤه الى ان الشعر الحر هو تنظيم الابيات « دون اعتبار لوزن او قافية الا ما جاء عفواً »[٣١] .

وحين نتأمل هذه التعريفات وسواها نجد ان المعول عليه في

التفريق بين قصيدة النثر والشعر المنثور والشعر الحر هو الوجود الفيزيائي للنص ، اي شكله المتحقق على الورق . وهذا المقياس خارجي ، ومؤقت ، ونسبي وليس داخلياً اصيلاً متجذراً في النص الشعري . ان ترتيب الاسطر او توزيعها على الصفحة قضية بالغة المرونة.وقد تختلف من شاعر الى آخر اختلافاً بيناً ، لاسباب شكلية ، او طباعية ، او جمالية لا صلة لها بجوهر النص او طبيعته الشعرية .

المفهوم والخصائص :

في كتابها « قصيدة النثر من بودلير الى ايامنا » تعرف سوزان بيرنار قصيدة النثر بانها :

قطعة نثر موجزة بما فيه الكفاية ، موحدة ، مضغوطة ، كقطعة من بلور . . . . خلق حر ، ليس له من ضرورة غير رغبة المؤلف في البناء ، خارجاً عن كل تحديد ، وشيء مضطرب ، ايحاءاته لا نهائية »[٣٢]

ويتضح من هذا التعريف ، كما سيتضح من تعريفات اخرى غيره ، ان هذا النمط الشعري يقترض من الشعر الكثير من عناصره عدا الوزن والقافية : كالتركيز ، والوحدة ، والدافع الابداعي الحر ، وثراء الايحاءات .

ومع ذلك فان هذا المصطلح يختزن قدراً مثيراً من التناقض ، هو تناقض قصيدة النثر ذاتها شكلاً وطبيعة :

« نثر وشعر ، حرية وصرامة ، فوضوية مدمرة وفن منظم . . ومن هنا يبرز تباينها الداخلي ، وتنبع تناقضاتها العميقة الخطيرة . . والغنية ؛ ومن هنا ينجم توترها الدائم وحيويتها »[٣٣]

ان هناك ، كما هو واضح ، تضاداً ، مثيراً ، خصباً في اصل

التسمية . تضاداً بين طرفين لا يلتقيان عادة ، غير ان ما يجمع بينهما وحدة التضاد : طرف من التسمية يتضمن نزوعاً قوياً « الى رفض الاشكال الموجودة »[٣٤] بينما يتضمن الطرف الآخر قوة تسعى الى التنظيم وبناء « وحدة شاعرية »[٣٥] .

تمثل ولادة قصيدة النثر رغبة عميقة في التحرر من تقاليد اللغة ، والتمرد على قوالب العروض ، ووضع حد لطغيانها الذي كان يحدد ، بمفرده ، شعرية النص . لذلك حاول الشعراء تحرير الشعر اولاً من ارتباطه بقيد خارجي هو « فن نظم الشعر » والبحث ثانيا عن « عناصر شعر جديد »[٣٦] داخل النثر .

وكان الميل الى اقصاء الوزن ، باعتباره عنصراً اساسياً من عناصر الشعر ، لا ينفصل عن الدافع الاساسي لولادة هذا النمط الشعري الجديد : الاعتراض على قيد خارجي متوارث . كان الوزن التقليدي يلبي ، في الانسان ، غريزة الاستسلام للايقاعات الجسدية والكونية وحب النظام[٣٧] .

وهكذا فان النظرة الى الوزن الشعري ترتبط بموقف الانسان من الكون والحياة واستجابته لهما جمالياً وفكرياً . تقول بيرنار[٣٨] :

> « ان الشاعر الذي يكتب شعراً (نظامياً) يكون متطابقاً بصورة اساسية ليس مع المجتمع وحسب ، ولكن مع الخليقة برمتها ، في حين ان الشاعر النثري ، المناهض للشكلية ، يتمرد على هذا الخلق »

حين **أُقصيَ الوزن تماماً** خارج اهتمام هذا النمط الشعري ، خارج مكوناته ، كان على الشاعر ، وتلك حقيقة لا مهرب من الاقرار بها ، ان يعوض عن الوزن بجملة من الخصائص التي ترتبط بالنثر . ان يستنفر في لغة النثر اقصى طاقاتها ، للارتفاع بها الى مستوى الاداء

الشعري . لذلك كان على قصيدة النثر ان تلتم على نفسها ، وتتوتر ، وتصفو ، وتقاوم الانزلاق الى النثر العادي . عليها ان تحقق ما تسميه سوزان برنار التأثير الكلي ، والمجانية ، والكثـافة . ذلـك لان قصيدة النثر :

« عالم مسور ، مغلق على نفسه ، ويكتفي بذاته . .
كتلة مشعة ، مشحونـة ، بحجم صغير ، بـلا نهاية من الايحاءات »[٣٩]

واشتراط الحجم المحدد ، في قصيدة النثر ، يتم التـركيز عليـه باستمرار كما يبدو . ان موسوعة برنستون[٤٠] ، مثلاً ، تـرى ان طول قصيدة النثر يتراوح ، عمومـاً ، بين نصف صفحـة (فقرة واحـدة او فقرتان) الى ثلاث واربع صفحات ، وهو طول قصيدة غنائية متوسطة . ويبدو ان لهذا الشرط علاقة بالشروط الاخرى لقصيدة النثر ، كوحدة التأثير ، والكثافة ، لانها حين تمتد اكثر من ذلك فـانها تخسر تـوترهـا وتأثيرها ، وتصبح نثراً شعرياً[٤١] .

حـاول شعراء قصيـدة النثر ان يعـوضوا عن الـوزن الشعـري بعنـاصـر[٤٢] اخـرى كـالتـوازي Parallelism والسجـع ، والجنـــاس الاستهلالي alliteration التكرار ، التنويع في **اطوال الاسطر** ، الافادة من حروف اللين.دلالة صوت الكلمة onomatopoeia .

كما حاولوا ، ايضا ، ان يولوا عنـاية خـاصة للتـركيب اللغوي لقصائدهم ، وذلك يشمل :

« البناء الكلي للعبارة ، الجملة ، الفقرة . القلب والتقسيم غير المتوقع وغير التقليدي للوحدات او السياقات التركيبية ، والتنويع في انماط العبارة (توكيد ، استفهام ، تعجب) »[٤٣]

ولا شك ان هذه المحاولات تعكس ، قبل اي شيء آخر ، توق الشاعر ، اعني شاعر قصيدة النثر ، الى تجاوز جمالية الوزن الشعري والتعويض عنه بخصائص صوتية وجمالية تنتمي الى حقل آخر هو حقل النثر . لكن هذا المسعى لا يكلل دائماً ، كما يبدو ، بابداع قصيدة نثر مكتملة تماماً .

ان خلو قصيدة النثر خلواً مطلقاً من الوزن لم يكن في صالحها دائماً . وليس من الحكمة في شيء ، كما يقول كمال ابو ديب[٤٤] ، نكران هذا الارتباط « بين الشعر وبين الايقاع او الوزن او كليهما ، حتى حين نرفض اعتبار الوزن شرطاً كافياً للشعرية » . لأن للبنية الصوتية دوراً عميقاً في « تجسيد التجربة والدلالة » .

يصف ريفاتير الجهود التي درست قصيدة النثر قبله بانها ارادت :

« ان تكتشف في النثر ايقاعات الشعر وخصائصه الصوتية ، بينما تخلو كثير من قصائد النثر من اي من هذه العناصر »[٤٥]

ويبلغ الاحساس بصعوبة هذه المهمة اقصاه لدى شاعر كتوفيق صائغ . فهو[٤٦] يرى انك ، في قصيدة النثر ، اما ان تكتب شعراً ممتازاً جداً او رديئاً جداً ، وليس هناك من خيار ثالث . وعنده ان شاعر قصيدة النثر حين يرفض عناصر الشعر المتفق عليها كلها ، فعليه ان يعوض عنها بالصور الاخاذة[٤٧] ، ونمط من الايقاع متنامٍ ، داخلي ، جديد ، ورؤيا جديدة للحياة والوجود . ولا شك ان قلة من الشعراء فقط ، كما يضيف توفيق صائغ نفسه ، كانوا قادرين على تحقيق ذلك . ويرى[٤٨] ادونيس ، في فترة لاحقة ان « المقتضيات الفنية للشكل الكتابي الجديد » لا يمكن ابتكارها الا بافتراضين : اولهما : « موهبة ابداعية شعرية عالية » وثانيهما : « معرفة عالية بالموروث الشعري العربي وثقافة فنية عالية » .

النثر وحداثة الشعر العربي :

ان الجدل حول قصيدة النثر لا يتخذ الآن ، عموماً ، المسار ذاته الذي اتخذه في منازلاته المبكرة : البحث عن شرعية لهذا النمط الشعري ، او أب ودود ، او تسمية لائقة . ان الامر ، كما اظن ، يتجاوز الآن هذا المطلب ، ليصبح قضية اشمل تندرج في سياق القصيدة العربية الحديثة ، وتنصهر في مناخها الاعم والاعمق . ان الخلاف حول المصطلح(٤٩) لا يضير قصيدة النثر كثيراً ، اذا استطاعت ان تشكل ، مع الانواع الشعرية الاخرى ، مجرى حياً في واقعنا الشعري .

تجسد قصيدة النثر ، الآن ، في ما تجسد من دلالاتها جزءاً من اتجاه حداثتنا الشعرية ومطالبها الجمالية والفكرية . وهي ليست اندفاعة خارج هذه الحداثة بل هي ، عبر نماذجها الفاعلة ، شرارة اضافية تندلع في الطرف الآخر من الغابة .

ارست حركة الشعر العربي الحديث ، لا سيما في مراحلها اللاحقة مناخاً لحداثة شعرية مغايرة ، الى حد واضح ، لتلك التي سعت اليها القصيدة العربية في حداثتها الخمسينية . ولقد حققت قصيدة النثر الكثير من شروط حريتها ضمن مناخ الحداثة هذا .

كان من ابرز ما اسفر عنه هذا المناخ الجديد جملة من المعايير يُحكم ، بالقياس اليها ، على شعرية النص وغناه الداخلي ؛ فلم يعد الشعر صياغة وزنية للتجربة . ولم يعد ايضاً ، فيضاً من انين الروح او بهجتها الطافحة ، يتدفق ، هكذا ، عفوياً منثالاً ، دونما ضابط ، او هيمنة ، او تنظيم .

لقد صار الشعر ، في تطوره الارقى ، رؤيا للحياة والكون تختزل تجربة الشاعر الكيانية في شكل حسي شديد الدلالة . لذلك ما عاد الشعر الحديث مجرد انعطافة شكلية ، بل صار كما اشرنا في فصل سابق ، مفهوماً جديداً ورؤيا ساعدا على الانتقال بحركة الحداثة الى افق

مغاير . وهكذا تستمد القصيدة الحديثة حيويتها ، لا من انجاز عروضي شكلي بل من تجسيدها لرؤيا شعرية تخص الشاعر ، ويترشح عنها موقفه الجمالي والفكري ، في بنية حسية تعبيرية .

وكان الموقف من الوزن الشعري يمثل زحزحة اخرى للحدود الضاغطة على حرية الشاعر ، وتليينا لقيوده التي احزنت قدميه وحرمتهما نشوة الرقص قروناً عديدة ، وافقدت يديه حرية التلويح والكتابة في فضاء ، حر ، غامض ، منفتح . وبذلك بدأ البحث عن ايقاع للقصيدة لا يتمثل في الوزن الشعري وحده ، بل في حرية ايقاعية ممكنة تقع خارج الوزن الموروث . خارج اطاره الجاهز الذي تحدر الينا عبر ركام من القرون الصوتية ، متخطياً حواس الاسلاف ، حاملاً الينا ميراثنا من احساسهم القديم بالطرب والنشوة الحسية .

وكان هذا الايقاع يتجاوز الوزن الشعري ليجد تجسيده الممكن في خلخلة ذلك الوزن ، في كسر تشكيله الهندسي الحاد ، وترويض اندفاعاته الصوتية المتسارعة . كان الشاعر العربي يحاول انجاز ذلك عبر سلسلة من عمليات الاقتحام تعيد الاعتبار ، لأول مرة، لزحافات الشعر . وتشحنها ، بعد تحريرها من طاقتها السلبية ، بفاعلية جديدة ، تستطيع عن طريقها تغذية القصيدة بما تتطلبه من سرعة او ابطاء او بعثرة او انثيال . ولم يكن هذا الايقاع مقصوراً على ما يحدثه الشاعر في الاشكال الوزنية من تحوير او زعزعة شائقة تقترب به من النثر احياناً . بل يذهب ابعد من ذلك حين يذيب هذه البحور ببعضها في تشابك صوتي ، وعر ، مقلق عندما يحس ان اللحظة الشعرية تستدعي معادلاً ايقاعياً كهذا .

قد تحقق القصيدة الحديثة ايقاعها من قيم لا تقع في الوزن المألوف وما يحدثه الشاعر في هذا الوزن من انحرافات . ربما تحقق هذا الايقاع في

لغة القصيدة ذاتها ، في ما تدخره حروف الكلمة الواحدة من ثراء صوتي دال.في ما بين كلمات الجملة الواحدة من جوار متفاعل ، وفي ترابط هذه الجملة مع غيرها على نسق بعينه .

وهكذا بدأت القصيدة الحديثة بالتخلي عن الايقاع الخارجي للقصيدة الكلاسيكية والدخول الى حيز كان حكراً ، حتى ذلك الحين ، على النثر وما يتفرع[٥٠] عنه . وكان ذلك منجزاً مشتركاً بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر ، منجزاً ينتمي الى حداثة الايقاع في الشعر العربي الحديث عموماً . انه ايقاع يتولد عن ارضية ومناخ جديدين لم يعد فيهما الوزن وحده محكاً لشعرية القصيدة بل لتحديد النظم . وبذلك صار الحديث ممكناً ، لأول مرة ، عن قصيدة شعرية،وعن قصيدة نثرية ايضاً . ان الكثير من القصائد الجميلة دون ابيات شعرية . هذا ما يقوله دي بوس[٥١] . كما ان هناك « الكثير من الابيات الشعرية التي تخلو من الشعر » بل ان جون كوين يذهب ابعد من ذلك حين يطلق على النظم تسمية ازدرائية هي النثر الموزون حيث :

> « لا يمكننا ان نصنف ، تحت هذا النمط اي انتاج ادبي مهم ، وكل ما ينسب اليه هو انتاج النظّامين من الهواة قليلي الخبرة الذين يقنعون باضافة القافية والوزن الى كلام يظل من الناحية المعنوية نثراً »[٥٢] .

وضمن مناخ الحداثة هذا لا تعود اللغة وسيلة،بل تصبح هدفاً للخلق ، وتجلياً له . وفي هذه اللغة تبلغ الكثافة حدودها القصية حيث ينهض صوت الكلمة بدور في تجسيد الدلالة ، وتغدو الكلمة شكلاً صوتياً للمعنى . كما ان صورتها الحسية ، او وجودها الفيزيائي يصبح ، بما فيه من بعثرة ، او اكتظاظ ، او استطالة ، صورة مرئية لما تريد التعبير عنه .

ولا ينكر ان الصورة تمثل ، في الشعر الحديث خاصة ، مصدراً

مدهشاً لثراء التعبير ، وتوتره ، مصدراً لغنى شعري كبير . ولا يمكن ، تقريباً ، لقصيدة ما الارتقاء الى مستوى من الحيوية الشعرية دون ان يكون للصورة دور في اذكاء قوة الاداء ، والتصعيد من كثافته وسحره .

لقد اخذ التركيز على اهمية الصورة الشعرية مدىً بعيداً حتى غدت ، في احيان كثيرة ، محكاً للتمييز بين شعرية نص ما ونثرية نص آخر .

وبذلك تضافرت الصورة ، واللغة ، والايقاع الداخلي على خلق مجرى جديد للشعرية ، خارج الهيمنة المطلقة للوزن والقافية . وفُتحت طرق جديدة للوصول الى مكمن الشعرية في النص وملامسة لذته ، وطراوته ، وغموضه .

خلقت الحداثة ، اذن ، مناخاً جديداً ، وصارت شعرية القصيدة نتاجاً لعوامل متعددة . ان جون كوين ، مثلاً ، لا يرى الشعرية في الوزن والقافية مع اهتمامه الواضح بهما . بل يراها في ما يدعوه بالانزياح ، او معدل المجاوزة الذي يحققه الكاتب للغته ، والذي يعني « متوسط التردد لمجموعة من المجاوزات التي تحملها اللغة الشعرية بالقياس الى لغة النثر »[٥٣] .

لقد بدأت تتشكل ، في هذا المحيط الجديد ، ذائقة مغايرة قاتلت من اجل خلقها حركة القصيدة العربية الحديثة . وفي هذا المناخ كان يمكن لقصيدة النثر ان تؤدي مهمتها بخسائر اقل . غير ان هوس دعاتها ونبرتهم المستفزة ، المتباهية اشعلت الارض امامها ، وملأتها بالكمائن ، والرياح المضادة .

الواقع ام الحلم ؟

ان الوقت قد حان ، كما يبدو ، للحديث عن قصيدة النثر ، لا حديثاً احتفالياً ، تهليلياً يصل ، احياناً ، حد التهريج ، بل للحديث

عنها بنبرة اهدأ ، واعمق . نبرة نجردها ، الى اقصى حد نستطيعه ، من غبار مواقفنا المسبقة ، ضدية كانت هذه المواقف ام محابية . ذلك لأن الحديث عن قصيدة النثر بطريقة تبشيرية يكف عن ان يكون ذا صلة بالنقد او الدراسة المتمهلة . كما ان تناولها ، انطلاقاً من موقف العداء والانكار الجاهزين ، سيحول حتماً بيننا وبين ما يمكن ان يكون لها من فضائل او مزايا .

حين نستعرض الجهود التنظيرية ، في مجال قصيدة النثر ، نجد ان الكثير منها يقع في دائرة الوعود والاحلام المؤجلة : نبرة مهرجانية طاغية لكنها ، في احيان كثيرة ، تفتقر الى التحديد الموضوعي .

ولا نبالغ ، كما اظن ، حين نشير الى ان حماس الكثير من شعراء قصيدة النثر ونقادها يظل في معظمه حماسة مذهبية ، حولت الحديث عن قصيدة النثر الى سلوك دوغماتي ، تبشيري[٥٤] تعوزه الرحابة في التصور من جهة ، ولا يقدم ، من جهة اخرى ، التفرد في خلق النموذج الشعري .

كانت نبرة التبشير بقصيدة النثر ، غالباً ، عالية ، عدوانية ، ضيقة . ولقد دفع ذلك بالكثير من خصومها الى الحديث عنها بنبرة مناقضة ، تماماً : نوع من التناقض المطلق ، او على الاصح ، مذهبية اخرى ، مضادة . لا تحاور الآخر بل تحاول محوه او تسفيهه ، او التهوين من شأنه .

لقد كان الجدل ، بين خصوم قصيدة النثر والمبشرين بها ، يبتعد ، غالباً ، عن ان يكون حواراً ، ودوداً ، خصباً ، يسعى فيه الطرفان الى اللقاء في نقطة بالغة الغنى والمرونة .

كان كل منهما يجد شرعيته في تطرف مضاد سابق له ، ويغدو ، بدوره ، سبباً لتطرف لاحق . ان التبشير بالامكانات الخارقة لقصيدة

النثر ، مثلاً ، وصل حداً اعتبر فيه هذا النمط الشعري ، وبكلمات انسي الحاج[٥٥] :

« ارحب ما توصل اليه الشاعر العربي الحديث على صعيد التكنيك ، وعلى صعيد الفحوى في آن واحد » .

ولا شك ان تبشيراً كهذا لا يوازيه الا تلك العواصف المضادة ، التي تحاول انتزاع كل ما يمكن ان يكون امكانية لا وهماً في قصيدة النثر . ان تطرف انسي الحاج السابق ، شأنه شأن معظم اشاراته الاخرى ، لا يقف حراً في دائرة الجدل ، الواسع بل يقابله ، ولا اقول يجاوره ، تطرف آخرُ يجد الكثير من مسوغاته في هذا المناخ ، المتوتر ، الغائم ؛ فالرحابة التكنيكية ، التي يتحدث عنها انسي الحاج ، لا تعدو ، عند الطرف الآخر ، ان تكون اوهاماً :

- « فالشكل تجريد ، والوحدة العضوية تجريد ، والاطار تجريد ، والايقاع تجريد ، والتنوع تجريد »[٥٦] .

وهي ، ايضاً :

- « بلا شكل ، بلا اطار ، بلا وحدة عضوية ، بلا ايقاع حقيقي ، بلا مضمون صلد »[٥٧] .

او هي كذلك :

- « شكل متخلف »[٥٨] .

كما انها :

- « بدعة غريبة »[٥٩] .

وللحقيقة ، فان عنف هذه الاراء وسواها ، لا يمكن فهمه ، تماماً ، دون ان يحضر في الذهن لا ذلك الهوس التبشيري المضاد وحده ، بل ان نستحضر ، الى جانبه ايضاً ، امثلة عديدة من قصيدة النثر كان اخفاقها واضحاً .

ان النظر الى قصيدة النثر ، من هذين المنظورين[٦٠] ، لم يوفر فرصة للتحاور العميق المتأني . وفي غبرة هذا الجو العاصف اخذت قصيدة النثر ، فكرة ونموذجاً ، تزداد التباساً ، وعتمة .

لا شك ان قصيدة النثر كانت تصل ، احياناً ، الى مستويات تعبيرية مدهشة ، كما يتجلى في قصائد محمد الماغوط ، وبعض كتابات ادونيس ، ولدى انسي الحاج في كتاباته المتأخرة . اما في العراق فيمكن ان نذكر كتابات سركون بولص ، وصلاح فائق ، وفاضل العزاوي .

كانت قصيدة النثر تجربة جريئة لكسر ما بدا على موسيقى القصيدة العربية من رتابة . غير ان هذه التجربة سرعان ما وصلت ، في واقع الامر ، الى طريق وعرة . ولم يتجاوز شعراؤها افضل انجازاتهم تقريباً .

لقد كان ادونيس شاعراً من نمط خاص ، ذا تجربة بالغة الحيوية والتعقيد ، **اهّلته** شاعريته وثقافته العميقتان لمكانة شعرية مدهشة . وكان عالمه الشعري يستند الى طاقة ابداعية وفكرية شديدة التنوع ، ولم تكن قصيدة النثر ، بالنسبة له ، الا جزءاً منها .

اما محمد الماغوط ، فقد كان اكثر شعراء قصيدة النثر ، في الحقيقة ، جاذبية وصفاء : نبرة عميقة ، ومناخ شعري مترابط . وكانت صوره التلقائية الباهرة تعكس عالماً لا حدود له من اجواء الحنين ، والصعلكة ، والحلم ، والتمرد .

ولم تكن قصائد انسي الحاج الاولى ، تختلف كثيراً عن كتاباته التنظيرية عن قصيدة النثر . لقد كانت كلتاهما استفزازية ، ضدية ، ضجرة . واثارت مشاكساته الكلامية من العواصف ، والحنق ، والغبار أضعاف ما اسفرت عنه من مطر او خضرة حقيقية . اما في كتاباته المتأخرة فقد خفتت تلك النبرة ، وبدأت قصائده تخلو ، الى حد ملموس ، من ذلك الهوس الشكلي ، والرغبة في الادهاش والمخالفة .

لقد ضاعف من مأزق قصيدة النثر ان الكثير من ضعاف الموهبة قد وجدوا فيها مركباً سهلاً ، فاخذوا يحاكون شعراءها المهمين : يسيرون في ظلالهم ، او تحت مصابيحهم العالية . وهكذا صارت قصيدة النثر ، على ايديهم ، موضة ، وزياً ، وبهرجة.حتى ان ادونيس ، نفسه ، اخذ يسميها وهماً من اوهام الحداثة : وهم التشكيل النثري[٦١] . لقد دفع هذا الوهم ببعض كتاب قصيدة النثر المتواضعين الى الظن بأن « مجرد الكتابة بالوزن تقليد وقِدم ، ومجرد الكتابة بالنثر تجديد وحداثة ».انهم يمثلون ، بسلوكهم هذا ، الوجه المضاد لمقولةٍ ترى ان « الوزن هو ، وحده ، الشعر ، والنثر ، اياً كان ، نقيض الشعر » . ويذهبون ، انطلاقاً من هذا الوهم ، الى ان مجرد الكتابة بالنثر « دخول في الحداثة » .

ان شعراء من هذا النمط يظلون كالسهم حين يُطلق في اتجاه خاطىء : لا يخترقون غير الريح ولا يلمسون المكمن الحقيقي لشعرية النص . حقاً لم يعد الارتباط بين الوزن والشعر آلياً ، لم يعد الوزن قيمة شعرية مطلقة . لكن ذلك لا يعني ان يستعاض عن ذلك المعيار المطلق بآخر مثله . ان مطلق الوزن معيار خاطىء للحكم على شعرية القصيدة مثله في ذلك مثل النثر حين يتحول الى قيمة مطلقة .

لقد كان موقف ادونيس نفسه من قصيدة النثر ، كتابة ومفهوماً ، عرضة للتغيير . فهو يدعو ، في مرحلته الاخيرة[٦٢] ، الى كتابة نثرية تغترف من ينابيعنا الاولى ، وتزدهر تحت امطارنا ، وثقافتنا ، واحزاننا الخاصة . لذلك فانه يأخذ على قصيدة النثر العربية الراهنة وقوعها :

تحت الهيمنة المعيارية لتجارب سابقة ولا سيما تجارب القصيدة الفرنسية . ومثل هذه التجارب لا يمكن ان تقدم للنص العربي معياريته ، فهو لا يقدر ان يستمدها

الا من خصوصيته اللغوية ذاتها .

ان ادونيس ، الآن ، يسعى الى كتابة ملحمية نثرية مغايـرة ، يحاول ان يتجاوز بها قصيدة النثر بنماذجها الشائعة الى نثر آخر ، هو :

> مزيج : شكل من الافق الكلامي المتحرك ، يتسع لاحتضـان عناصـر كثيرة ـ من النصـوص الاخـرى التي تكتبهـا الاشياء ، في العـالم ، او تكتبها الكلمـات ، في التاريخ . انه ، بتعبير آخر ، خروج من « قصيدة النثر » الى ملحميـة الكتابـة . وقد تمثـل هذا الخـروج ، بنحو اخص ، في « مفرد بصيغة الجمع » .

وهكـذا يعود ادونيس بـالنثر الـذي يكتبه الآن،لا الى معيـاريـة فرنسية ، كما كان يفعل في مراحله الاولى،بل الى معيارية عربية . نقلة ادونيسية اخرى ، دون شك في اتجاه الجذور ، نقلة ترى ان لهذه الكتابة النثرية الجديدة :

> اصـولاً في التراث الشعـري العربي . بينهـا تمثيلاً لا حصراً « الاشارات الالهية لابي حيان التوحيدي » .

مستقبل قصيدة النثر :

علينـا الا ننسى ، ونحن نتحدث عن قصيـدة النثر ، جملة من العوامل الحضـارية ، والـذوقية ، والفكـرية ، سـاهمت في كبح هـذا الشكل الشعري والحد من فاعليته .

كان العداء لقصيدة التفعيلة ، في انطلاقتها الاولى ، ضارياً لأنها كانت تمثل هزة للكثير من الثوابت الجماليـة والفنية التي استقـر عليها الشعر العربي قروناً عديدة . فاذا كان ذلـك هو اتجـاه ردة الفعل ازاء قصيدة التفعيلة ، التي هي دعوة محدودة للتغيير في البداية على الاقل ، فلا بد ان تكون المواجهة بين قصيدة النثر والذائقة السائدة اشد ضراوة . ذلك لأن هذه القصيدة كانت ، نظرية وتطبيقاً ، ربما معاكسة للسياج

الراسخ لمفهوم الشعر ووظيفته ومهاراته . كانت ، في احيان كثيرة ، عدوانية ، متعالية وعابثة . وقد ساهم كل ذلك في اعاقة تطورها المرتقب : لم تصبح حاجة ثقافية وجمالية للمتلقي من جهة ، ولم تكن ، من جهة اخرى ، موضوعاً للنظر النقدي الرصين المتأمل .

ولعب غياب المواهب الكبيرة دوراً مؤثراً في قلة النماذج المتميزة التي كتبت في حقل قصيدة النثر ؛ فنحن ، اذا استثنينا ادونيس ومحمد الماغوط ، لم نجد شعراء مهمين يندفعون بها الى مديات مفتوحة : يمهدون لها الطريق بمالهم من تاريخ شعري ومنجزات راسخة ، ويضمنون لها الوصول الى دائرة الفاعلية .

اضافة الى ذلك ، فقد حملت ملابسات النشأة الاولى لقصيدة النثر ، الكثير من الاعتراضات الايدلوجية التي كان من الصعب تخطيها : اخذت حصتها المدمرة من الغبار وسوء الفهم والعداء الذي احاط بالمنابر الثقافية التي تبنتها ، وروجت لها وسعت الى ان تجعل منها بديلاً اساسياً لقصيدة التفعيلة .

ولا بد من القول ، ان اياً من العوامل السابقة لم يكن كافياً ، وحده ، لتفسير المأزق الذي واجهته قصيدة النثر . لقد صادف هذا النمط من التعبير الشعري واقعاً كان من الصعب عليه اختراقه ثقافياً ، وجمالياً ، وايدلوجياً . لذلك فان قصيدة النثر ، رغم مرور ثلاثين عاماً ، لم تنجح في تجاوز قصيدة التفعيلة ، في افضل مستوياتها ، ولم تصبح بديلاً عنها .

ان قصيدة النثر لم تستطع حتى الان ، كما يبدو ، ان تكون نمطاً اساسياً حتى في الشعر الفرنسي نفسه . يقول كوين[٦٢] :

« وبرغم التنقيحات العميقة التي عرفتها « قصيدة النثر » طوال تاريخها ، فان « قصيدة الشعر » ظلت حتى يومنا هذا المركب الطبيعي للشعر ، وينبغي الاعتقاد بأنها

اداة فعالة له » .

وحين يتحدث كوين عن حلم بودلير بتحقيق « معجزة النثر الشعري » ذلك النثر الذي يكون موسيقياً بلا وزن ولا قافية ، طيعاً ، متناغماً مع حركات الروح ، فانه يضيف(٦٣) :

« لقد حقق بودلير هذا الطموح حين كتب « قصائد نثرية صغيرة » التي تؤكد ، مع ذلك ، اننا لسنا مع بودلير الكبير صاحب « ازهار الشر » .

اي ان شعرية قصائده النثرية لم تكن كافية للتحليق به عالياً ليظل كبيراً كما هو في اعماله الشعرية الاخرى . ورغم نجاح قصيدة النثر الذي لا خلاف عليه فانها بقيت « ظاهرة استثنائية » .

واذا كان ذلك هو الموقف من قصيدة النثر ، في الشعر الفرنسي ذاته ، رغم انها احد اشكاله التي انبثقت عن ارث فرنسي في اللغة والشعر والمزاج فلا غرابة ان يكون الموقف منها ، في شعرنا العربي ، اشد تطرفاً .

لا شك انها استطاعت ، عبر شعرائها المتميزين ، ان تعبر عن بعض ما في حياتنا العربية من حزن وتوتر ووحشية . لكنها لم **ترقَ** ، حتى الآن ، الى ان تكون تياراً شعرياً اساسياً او مهيمناً .

انها نوع شعري ، وليس جنساً ادبياً . نوع شعري يندرج في حقل الفاعلية الشعرية الحديثة ، في شعرنا العربي . تنهض بنصيبها القاسي في التعبير عن تجربتنا الروحية والجمالية بطريقة لا تستمد شعريتها من مجرد الوزن والقافية بل من توتر النص ، وعلاقاته الداخلية .

لقد برهنت هذه القصيدة ، في احيان عديدة ، على انها اثراء لخيارات الشاعر العربي وتنويع هو في حاجة عميقة اليه : تنويع في اشكاله الايقاعية ، وفي بناه التعبيرية ايضاً .

هوامش الفصل الرابع

١ ـ د. عبدالملك مرتاض ، النص الادبي من اين ؟ الى اين ؟ الجزائر ١٩٨٣ ، ص ٢٦ .
٢ ـ عبدالقاهر الجرجاني ، كتاب دلائل الاعجاز ، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، د.ت. ص ٢٥٦ .
٣ ـ المصدر نفسه ، المدخل ، ص ٤ .
٤ ـ المصدر نفسه ، ص ٣٦٤ .
٥ ـ المصدر نفسه ، ص ٨٥ .
٦ ـ كمال ابو ديب ، في الشعرية ، مؤسسة الابحاث العربية ، بيروت ، ١٩٨٧ ، ص ١٥ .
٧ ـ المصدر نفسه .
٨ ـ د. عبدالواحد لؤلؤة ، البحث عن معنى ، دراسات نقدية ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٣ ص ١٢٤ .
٩ ـ ادونيس ، الشعرية العربية ، دار الاداب ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص ٣٦ .
١٠ ـ المصدر نفسه ، ص ٣٥ .
١١ ـ المصدر نفسه .
١٢ ـ ادونيس ، سياسة الشعر ، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة ، دار الآداب ، بيروت ١٩٨٥ ص ١١ .
١٣ ـ البيريس ، الاتجاهات الادبية في القرن العشرين ، ترجمة : جورج طرابيشي ، منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٦٥ ، ص ١٦٤ .
١٤ ـ د. عبدالحميد جيده ، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، مؤسسة نوفل ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ص ٩٨ .
١٥ ـ كمال ابوديب ، المصدر السابق ، ص ١٠٣ .
١٦ ـ د. عبدالملك مرتاض ، المصدر السابق ، ص ٣٠ .
١٧ ـ المصدر نفسه ، ص ٣١ .
١٨ ـ المصدر نفسه ، ص ٢٦ .
١٩ ـ المصدر نفسه ، ص ٢٧ .
٢٠ ـ سوزان بيرنار ، جمالية قصيدة النثر ، ترجمة : د. زهير مجيد مغامس ، سلسلة

بحوث مترجمة ، مطبعة الفنون ، بغداد ، د.ت. ص ١٢ .

٢١ ـ محمد جمال باروت ، الحداثة الاولى : مشكلة قصيدة النثر من جبران الى حركة مجلة شعر ، جـ ١ ، مجلة المعرفة ، ص ١٤١ .

٢٢ ـ ادونيس ، صدمة الحداثة ، طـ ٢ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص ٢٠٧ .

٢٣ ـ المصدر نفسه .

٢٤ ـ محمد جمال باروت ، المصدر السابق ، ص ١٥٩ ، ولمزيد من التفاصيل حول التمايز بين قصيدة النثر والشعر والمنثور ، راجع الصفحات ١٥٦ ـ ١٧٣ من البحث نفسه .

٢٥ ـ ادونيس ، المصدر السابق ، ص ٢٠٩ .

٢٦ ـ

Julie Scott Meisami, New Forms in Modern Arabic Poetry : 1900 — 1965, (Ph.D.Dissertation, California Univ. Barkely, 1971) p. 230 .

٢٧ ـ

Alex Preminger, Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics , enlarged edition , London 1979 . p. 664 .

٢٨ ـ

Ibid

٢٩ ـ

M.H.Abrams , A Glossary of Literary Terms , fourth edition , New York , 1981 , p. 69 .

٣٠ ـ جبرا ابراهيم جبرا ، الرحلة الثامنة ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص ١٤ .

٣١ ـ د. عبدالواحد لؤلؤة ، المصدر السابق ، ص ٦٦ .

٣٢ ـ سوزان بيرنار ، المصدر السابق ، ص ١٦ .

٣٣ ـ المصدر نفسه ، ص ٦ .

٣٤ ـ المصدر نفسه ، ص ٢٣ .

٣٥ ـ المصدر نفسه .

٣٦ ـ المصدر نفسه ، ص ٧ .

٣٧ ـ المصدر نفسه ، ص ٢٥ .

٣٨ ـ المصدر نفسه .

٣٩ ـ المصدر نفسه ، ص ١٦ .

٤٠ ـ

Encyclopedia of Poetry and Poetics , Loc. Cit .

٤١ ـ

Ibid .

٤٢ ـ لمزيد من التفاصيل عن التقنيات التي استخدمها شعراء قصيدة النثر؛ادونيس ، الماغوط ، انسي الحاج ، جبرا ، توفيق صائغ . راجع كتاب **J.S , Meisami** المشار اليه .

٤٣ ـ

J.S.Meisami , OP. Cit . p. 237 .

٤٤ ـ كمال ابو ديب ، المصدر السابق ، ص ١٥٨ .

٤٥ ـ

Mounah A.Khouri , Prose Poetry :
A Radical Transformation in
Contemporary Arabic Poetry . p. 290 .

وقد وردت هذه المقالة في كتاب عيسى بلاطه :

Critical Perspectives on Modern Arabic Literature , Washington , 1980 .

٤٦ ـ

Ibid

٤٧ ـ

Ibid

٤٨ ـ ادونيس، الاعمال الشعرية الكاملة ، المجلد الاول ، ط ٥ ، دار العودة ، بيروت ٩٨٨ ص ٦ .

٤٩ ـ في وقت مبكر نسبياً ، رفض غالي شكري تسمية قصيدة النثر بهذا الاسم ، ودرس شعراءها ضمن حركة الشعر العربي الحديث باعتبارهم اتجاهاً يمثل التجاوز والتخطي . راجع :
شعرنا الحديث الى اين ؟ دار المعارف . القاهرة ، ص ٨٢ ـ ٩٥ .

٥٠ ـ د. كمال خير بك ، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر : دراسة حول الاطار الاجتماعي والثقافي للاتجاهات والبنى الادبية ، ط ٢ ، دار الفكر ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص ٩٤ .

٥١ ـ سوزان بيرنار ، المصدر السابق ، ص ٤ .

٥٢ ـ جون كوين ، بناء لغة الشعر ، ترجمة وتقديم وتعليق : د. احمد درويش ، مكتبة الزهراء ، القاهرة ، د. ت ص ٢٠ . ويلاحظ ان كوين قسم الادب الى اربعة اقسام : الشعر التام ، النثر التام ، قصيدة النثر او القصيدة المعنوية ، ثم النثر الموزون او القصيدة الصوتية . وواضح ان الاساس في التقسيم هو مدى توفر العناصر الصوتية والمعنوية ، او اي منهما ، في كل قسم من هذه الاقسام .

٥٣ ـ المصدر نفسه ، ص ٢٥ .

٥٤ ـ يناقش الشاعر سامي مهدي هذه الاراء المتحمسة مناقشة بارعة ، في كتابه : أفق الحداثة وحداثة النمط : دراسة في حداثة مجلة شعر بيئة ومشروعاً ونموذجاً ، بغداد ، ١٩٨٨ ، الصفحات ٢٣ ـ ٣٢ ، ٥٠ ـ ٥٤ ، ٨١ ـ ١٣٣ . غير ان الكتاب نفسه كان يبدو ، في بعض صفحاته ، الوجه المضاد لتلك الاراء ، او نقيضها المتحمس .

٥٥ ـ انسي الحاج ، لن ، ط ٢ ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ١٨ .

٥٦ ـ سامي مهدي ، المصدر السابق ، ص ١١٣ .

٥٧ ـ المصدر نفسه ، ص ١١٤ .

٥٨ ـ د. عبدالعزيز المقالح ، ازمة القصيدة العربية ، دار الاداب ، ١٩٨٥ ص ٧٢ .

٥٩ ـ نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ط ٥ ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ص ٢١٣ .

٦٠ ـ للوقوف على تباين النقاد في مواقفهم من قصيدة النثر ، مصطلحاً ومفهوماً ، راجع J.S.Meisami ، المصدر السابق ، ص ٢٧٣ ـ ٢٧٦ ، وكذلك حاتم الصكر في دراسته « قصيدة النثر في النقد العراقي المعاصر » مجلة الاقلام ، العدد ١٩٨٩/٦ ص ٤١ ـ ٥٩ .

٦١ ـ ادونيس ، الشعرية العربية ، ص ٩٤ ـ ٩٥ .

٦٢ ـ جون كوين ، المصدر السابق ، ص ٦٥ .

٦٣ ـ المصدر نفسه .

الفصل الخامس

الشاعر والحلم والمدينة

الشعر والغيم والارصفة :

كان الشعر ، وسيظل الى اجيال قادمة اخرى ، يفسح حيزاً واسعاً لأنين الروح ، وعنفها ، وحنينها الدائم . وسيظل من جهة اخرى في حاجة دائمة الى ذلك الجدل الحي الذي يلتقي فيه الهواء الطلق بالازقة ، والغيم بالرصيف ، والطير بضجة الشاحنة .

لقد ظل الشعر عبر القرون يحتفظ بفاعلية كبيرة ، ظل رفيقاً للانسان في جهده العضلي والوجداني والتأملي ، وعبر رحلته الطويلة من كهفه الى الحقل ، ومن حقله الى مدينته الصغيرة ومنها الى المدن الكبرى .

وخلال هذه المسيرة كان الشعر يمثل اداة للتعبير عن الانسان في صلته بواقعه ، زمناً ومكاناً ، بطريقة بالغة التأثير .

وحين بدأت المدينة تصبح ، شيئاً فشيئاً ، مركز ثقل انسانياً ؛ أي حين أخذت تستقطب جهد الانسان وتستدرجه من براريه البعيدة وفضائه المفتوح،بدأت مفاتن المدن وشرورها الآسرة تأخذ شكل الغواية التي صار ، مع الزمن ، من الصعب مقاومتها . هنا أخذ الشعر يندمج في هذه الحياة المدينية ، التي كانت الى حد كبير مفتوحة على الريف . لقد كانت المدن منبثقة من العراء ، ومفتوحة على العراء ايضاً . لم تكن معزولة تماماً عن الريف ، لم تمتلك بعد من الخصائص ما يجعلها كياناً مكتفياً بنفسه مغلقاً عليها . وحين نتأمل تاريخ المدن في وادي الرافدين ، على سبيل المثال ، لا نجد موقفاً عدائياً منها شبيهاً بذلك الاستياء من المدينة الذي يظهر في العهد القديم[1] . ولا نجد كذلك تلك الخصومة بين سكان المدينة واولئك الذين عاشوا في الريف والتي تعتبر ميزة مدنيات عديدة[2] . أما في العصور المسيحية الوسطى فقد كان للمدينة جلال خاص حيث كانت تمثل « النظام ، والجمال والأمن

الالهي »[٣] .

لم يتخذ الشعر موقف الهجاء للمدينة إلا في فترات متأخرة ، بعد أن اكتسبت هذه المدينة (في اوروبا واميركا خاصة) طابع العداء للانسان عموماً بسبب استخدام الآلة وتطور التقنية ، الأمر الذي جعل الشاعر يقف منها بدوره موقفاً عدائياً . ويمكن القول بأن الشعر قد عبر عن صلته بالمدينة بنبرتين اساسيتين : نبرة الهجاء ونبرة القبول ، فهناك ، كما يشير أندريه نوشي[٤] ، الذين ينشدون لها « أناشيد التمجيد » وهناك ايضاً من « يفضحون شرورها الشيطانية ويصورونها بصورة جهنمية » .

واذا كان بودلير ، وهو أعظم شعراء المدينة الحديثة كما يصفه كيرمود[٥] ، قد صور قذارات المدينة وتوحشها فان « وتمان » قد وقف منها موقفاً مغايراً . لقد منحها ثقته : مجد عمالها ، وأزقتها ، ومباغيها ، وبحارتها المتعبين . وتغنى بعاهراتها ، وباعتها ، وزحمتها الخانقة . لقد كان يمثل نبرة عصرية راضية تغني « المدينة الضخمة المرفوعة الى مرتبة شيء يلخص العالم كله »[٦] .

وقد بات معروفاً ، الآن ، ان صورة المدينة الغربية قد وصلت ، لدى اليوت ، الى ذروة بشاعتها : مدينة تعكس على أوضح صورة تصدع العلاقات الانسانية . ولم تكن قصيدة « الارض الخراب » The Waste Land مجرد وصف لمدينة غربية.بل كانت تعبيراً عن هزيمة ما بعد الحرب وصورة لاوربا التي تُحتضر[٧] . لقد تجلى فيها وفي قصائد اليوتية اخرى « تلك الرتابة المقرفة لحياة المدن »[٨] . وما كان اليوت في الواقع معنياً بتصوير المدينة في مظهرها المادي الطاغي فقط بقدر ما كان يعبر ،برؤيا شعرية ثاقبة،عما يمور تحت سطح هذه الظواهر من خراب نفسي ودمار اخلاقي كان يجده راجعاً الى فقدان الايمان الروحي لدى الانسان

الغربي . كان اليوت،بحق،شاعر الانسان الحديث في تمزقه وعذابه ، يتجلى في قصائده انين جيل مزقته المدينة وطحنته ، حتى العظم ، حياة مشوشة ، متخمة ، قاسية ، تتفجر بالألم والقسوة واللامبالاة .

تغير المدينة . . تغير الشعر :

لقد تعرض الوطن العربي بعد الحرب العالمية الثانية الى رياح التغيير العميقة ، ووجد نفسه ربما لأول مرة ، وجهاً لوجه مع عالم لم يألفه من قبل : جديد وصارم . وتفتحت امام الشاعر العربي طرق جديدة للنظر الى العالم ، وتيسرت له كذلك امكانات للتعبير عن هذه النظرة لا عهد له بها من قبل . لم يكن التحرر من القافية الواحدة هو انجاز القصيدة الحديثة ، كما ان الالتفات الى التفعيلة كوحدة موسيقية ليس مأثرة كبيرة ؛ انهما ، وحدهما ، لا يعنيان قضية حاسمة في تطور الشعر العربي وحركة الحداثة فيه . ان كمّاً هائلاً من الشعر قد كتب ، ويكتب الآن ، دون التزام صارم بقافية او وزن ، ومع ذلك لا يمكن اعتباره شعراً الا بقدر كبير من التجني على الحقيقة والتساهل في المعايير . وكما اشرنا في فصل سابق ، فان الانجاز الحق للقصيدة العربية ، وقد صار ذلك امراً متفقاً عليه ، هو الرؤيا الحديثة للشاعر ازاء واقعه وصلته بالعالم . هو بعبارة اخرى وعيه لزمنه ومكانه ، بعد ان كان معظم الشعر يقف على مبعدة من الحياة وحركتها الضاجة . ان التفات الشاعر الحديث الى المجتمع ، عموماً ، ومجتمع المدينة ، بشكل خاص ، هو من ابرز ظواهر هذه الرؤيا.ولم تكن اهمية المدينة نابعة من كونها اطاراً مكانياً لما يجيش به المجتمع من حركة وتشكل مستمر للقيم وأنماط الحياة ، بل باعتبارها عمقاً لهذه الحركة وهذا التشكل وباعثاً عليهما من جهة ، ومحصلة لهما من جهة اخرى .

لم يقف الشاعر العربي الحديث موقف العداء للمدينة بطريقة

مماثلة ، تماماً ، لأليوت على سبيل المثال . صحيح أن بعض الشعراء العرب قد كتب قصائد هجاء للمدينة ، أو وقف موقف الريبة أو عدم التجاوب معها . غير ان أيّاً من تلك القصائد لم تكن لتندرج مع نظيراتها لتشكل في انتاج شاعر ما ، إطاراً حضارياً لرؤيا مضادة للمدينة . وقد يكون ادونيس استثناء وحيداً في هذا السياق . ان موقف العداء للمدينة العربية لم يكن أصيلاً تماماً ، لأنه يفتقر الى مبرراته الفلسفية والفكرية أولاً ، ولا يستند ثانياً الى أساس واقعي ، أي الى أساس من واقع المدينة العربية ومستوى تحضرها قياساً للمدن الحديثة في العالم .

في مقالة له بعنوان الشاعر والمدينة The Poet and the city يشير أودن الى اربعة مظاهر تميز صورة العالم اليوم ، هذه الصورة التي تجعل مهمة الفنان أكثر صعوبة من أي وقت مضى ، وهذه المظاهر هي[٩] :

١ ـ فقدان الايمان بخلود العالم الجسدي .

٢ ـ فقدان الايمان بواقعية الظواهر الحسية ودلالتها .

٣ ـ فقدان الايمان كذلك بقاعدة أو مبدأ يحكم الطبيعة البشرية .

٤ ـ فقدان العالم العام للفنان الذي يجعل منه انساناً منجزاً للمآثر العامة .

وطبيعي ان هذه الأسس لا تشكل موقف الشاعر الغربي ازاء المدينة فحسب ، بل رؤيته الشاملة للعالم ؛ فهي أسس ذات ثقل فلسفي وفكري جديرة بأن تمنح آراءه ومواقفه إتساقاً وعمقاً . ان فنان المدينة الحديثة قد فقد نشوة الاحساس الحار بما يفعل بسبب استخدام الآلة[١٠] .

ان لذة اتيان العمل والاحساس به مفقودة في واقع الحياة الغربية التي حولتها التقنية والعلم الى حياة جاهزة افتقدت ما في الحياة من تلقائية حارة ، وحسية تربط الفعل بصاحبه . لقد دمرت الآلة ما بين ارادة

الانسان وفعله من علاقة مباشـرة[١١] . وفي جو كهـذا تشكل المـوقف الفلسفي للشاعر الغربي من الحياة والعالم . وساهم هذا الموقف بدوره في بلورة شكل محدد لحياة المدينة التي اصبحت جزءاً عميقاً من حياة معقدة شاملة .

هل كان للشاعر العربي أرضية فلسفية،كتلك التي يمتلكها نظيره الغربي ، تصلح أن تكون اساساً لموقف من المدينة متسق ونام ؟ وهل تمثل المدينة العربية في امتدادها العمراني وعلاقاتها الانسانية غربة تواجه الشاعر العربي وتضغط باستمرار على ضميره ووجدانه ؟

لا شك ان لأليوت اثراً كبيراً في شيوع نبرة الهجاء للمدينـة في شعرنا العربي ، غير انه لم يكن السبب الوحيد لهذه الظاهرة[١٢] . فان روح التـذمر من المـدينة كـانت تمثل الى حـد كبير ردة فعـل سياسيـة واجتماعية ضد ما ترمز اليه المدينة على هذه المستويـات . ولكن يظل صحيحاً القول ان بعض ما نراه من يأس من المدينة العربية ، أو نقمة عليها ، لدى بعض الشعراء العرب يبدو ، أحياناً ، وكأنه يأس جاهز يفتقد الحرارة والأصـالة الكـافية . انـه شبيه الى حـد كبير بمـا يسميه دوكلاس بوش[١٣] « مودة الاعجاب باليأس » والتي يدعونا الى التمييز بينها وبين « التشاؤم الأصيل » في الشعر الحديث . كان ضيق الشاعر العربي بالمدينة يبدو ، في الكثير منه ، مظهراً من مظاهر الحنين الأصيل الى الطبيعة . وهو يمثل في حقيقة الأمر جذراً رومانتيكياً عميقاً في نفسه ، ليس في مقدوره التحرر منه بسهولة . ان الريف بالنسبة لشاعر من هذا النمط يقف نقيضاً للمدينة ، النقيض الأبهى والأكثر خضرة وبراءة . وبقدر ما تكـون المدينـة آنيّة أو ظـرفية ، اي انها الحـاضر في حـركته الراهنة ، يظل الريف مفتوحاً على الماضي والحلم والطفولة . وقد كان نزوع الشاعـر العربي الى الـريف وجهاً واضحـاً من وجوه مـوقفه من

المدينة . غير أن كثافته الرومانتيكية اضافة الى تخلف المدينة العربية ذاتها حالت بينه وبين أن ينمو الى موقف فلسفي شامل . أي ان هذا الحنين الى الطبيعة لم يكن جزءاً من تصور فلسفي أوسع ازاء المدينة والحياة والعالم[١٤] .

الشاعر مفتوناً بالموت والطبيعة :

مع السياب ، يرتبط هذا الحنين أو يكاد بموقف من المدينة تسهم في تشكيله عناصر اخرى سياسية ونفسية . كان حنين السياب اصيلاً متجذراً في النفس ، حنيناً مفتوحاً على المستقبل ، ولم يكن مقصوراً على فترة من فترات نموه العاطفي او الفكري . كان كلما امتد به العمر ازداد غربة عن واقع المدينة وطبيعة حياتها ، وحنيناً الى العراء والريف والطبيعة . كان السياب مشغولاً على الدوام بإقامة فراديس قروية باهرة في الكثير من شعره ، ليعوض بها عمّا لقيه في المدينة من اهمال وأذى . لقد كانت جيكور وبويب ، اسطورتا السياب الخالدتان ، عالماً من الحنو والبراءة تنسيانه ، ولو الى حين ، جهامة المدينة وضيقها . لذلك لم يكن بمقدور أي مدينة أن تأخذ السياب من فراديسه القروية العذبة أو تضمه اليها . لا شك ان مرض السياب قد ساهم بشكل كبير في تعميق هذا المزاج الأصيل لديه وزاده اشتعالاً وتوتراً باستمرار.ربما كان مرض السياب سبباً في حرمان الشعر العربي من شاعرية نادرة في ثرائها ؛ فسنوات نضجه الشعري أي قبل طغيان مرضه ، كانت من أكثر فترات القصيدة العربية تفتحاً وتأثيراً . أما بعد أن اشتد عليه مرضه القاتل ، فقد بدأنا نفتقد تلك المخيلة الطلقة المتوحشة ، وذلك الثراء الروحي ، وتلك الأحاسيس الصافية ، رغم كآبتها . من اللافت للنظر أن السياب كان يرى نفسه في سنواته الأخيرة ميتاً أكثر منه حياً ، ويمكن أن نجد في الكثير من قصائده المتأخرة تعبيراً عن هذا الهاجس :

وترفع الجنازة اليابسة المهدمة
من رأسها ، ترنو الى الجدرانِ
والسقف والمرآة والقناني[١٥]

وقد كان هذا الاحساس كما يبدو وراء قصيدة من أهم قصائد السياب هي « أم البروم »[١٦]. التي كانت تعبر عن استياء شديد من المدينة وتعكس غيظ السياب العارم الحزين لأجل تلك المقبرة « التي صارت جزءاً من المدينة » :

ولكن لم أر الأموات يطردهنَّ حفّارُ
من الحفر العِتاق وينزع الأكفان عنها أو يغطيها
ولكن لم أر الأموات ، قبل ثراكِ ، يجليها
مجونُ مدينةٍ ، وغناء راقصةٍ ، وخمارُ

تتفجر القصيدة بأسى عجيب وإشفاق مدمر على الموتى الذين زحفت المدينة على هدوئهم الأبدي . كان السياب يتكلم وكأنه يرى نفسه ضحية لهذه المدينة الزاحفة . أي انه كان يحس ان ثمة ظلماً شخصياً قد وقع عليه ، فهو لا يتحدث عن مقبرة هامدة أو موتى صامتين . ان القصيدة تنبض بهم جميعاً وتتفجر بأحاسيسهم وشكواهم وما يحلمون به ، ولا غرابة في ذلك فالسياب يرى فيهم ربما أصدقاء ورفاق دربٍ سيلتحق بهم قريباً . ان « أم البروم » تعكس وبطريقة حارة حنو السياب على الموتى وانتصاره لهم : حنوه على مصيره بينهم ، وانتصاره لانتسابه لهم ، لقد الحقت المدينة أذى كبيراً به ، بحاضره وهو ما يزال يدرج في شوارعها ، وها هي ترتكب عدواناً ساحقاً بحقه ميتاً ، أو على وشك الموت :

وكانت ، إذ يطلّ الفجر ، تأتيك العصافيرُ
تساقط ، كالثمار على القبور . تنقّر الصمتا

فتحلم أعين الموتى

بكركرة الضياء وبالتلال يرشها النورُ

وتنتهي القصيدة نهاية مشفقة سمحة مستسلمة وهي تحتضن اصدقاء السياب الذين يحجزون له بينهم سريراً من تراب ، وهم في رقادهم الطويل وفي أرقهم الذي :

يحنّ الى النشور ويحسب العجلاتِ في الدربِ

ويرقب موعد الربِ

لماذا دفاع السياب هنا عن سكنة هذه المقبرة الزائلة ؟ لا شك أن لذلك صلة وثيقة بمزاجه الرومانتيكي ، هذا المزاج الذي يرى في المدينة تجاهلاً للانسان يبلغ منتهى وحشيته حين يصبح إهمالاً للميت أوإهمالاً للموت نفسه . لقد رأى السياب في زحف المدينة على المقبرة تجاوزاً صارخاً على هيبة الموت وفداحته وغموضه . وهكذا يلتقي الموت في مدينة السياب ، عبر هذه الرؤيا الحية ، بالموت في مدن العالم الاخرى: ذلك الموت الذي صار حدثاً عابراً مجرداً من « هالة الرعب المقدسة التي احاطته بها الأجيال الماضية ، فهو يبرز بمظهر سوقي منفر »[١٧] والمدينة حين لا تحفل بموت الانسان فانها لا تحفل بمباهجه . أي أن ما يختصّ له الانسان من مشاعر كيانية،من فرح أو فجيعة،لا يحرك من ايقاع المدينة الغربية شيئاً . فإذا كان الموت قد فقد هالة الرعب تلك فان العيد هو الاخر قد فقد في المدينة الحديثة ما فيه من تهتك وتلقائية حارة[١٨] .

ونحن نتحدث عن موقف السياب من المدينة يجب ألا ننسى العامل السياسي الذي أسهم مع مزاج السياب الرومانتيكي ووضعه الصحي في تشكيل رؤياه للمدينة . لقد كان الوضع السياسي في العراق أيام السياب دامياً.وكانت المدينة بطبيعة الحال هي المسرح الجاهز الذي يفصح عليه ، وفيه ، الوضع السياسي عن توتره ؛ فحين يقول السياب

في « جيكور والمدينة » :

.. وتلتفّ حولي دروب المدينةْ :

حبالاً من الطين يمضغنَ قلبي

ويعطين ، عن جمرةٍ فيهِ ، طينه

حبالاً من النار يجلدنَ عُرْيَ الحقول الحزينه

ويحرقنَ جيكور في قاع روحي

ويزرعنَ فيها رماد الضغينه[١٩] .

فانه يضع بين أيدينا عدداً من المفردات ـ المفاتيح التي تعين على فهم النص وتحليل ارتباطاته التاريخية والسياسية والنفسية التي تعكس بالنسبة له موقفاً من المدينة عميق الدلالة . ان مفردات مثل « تلتف ، دروب ، حبال ، يجلد ، وضغينة » ليست مجرد مفردات في ورودها ضمن هذا السياق:فهي تحفل بالكثير من الظلال التي تقلق الذاكرة وتلقي ضوءاً على أيام عصيبة كان السياب أحد شهودها حيناً وواحداً من ضحاياها حيناً آخر .

غير ان السياب ، ورغم رؤياه الفجائعية والدامية ، كان يرى مستقبل المدينة يشرق عبر الدم والرماد صافياً وخصباً . لم تكن الظروف الطارئة قادرة على أن تحجب عن عينيه ما يكمن وراءهما من جديد . كان يرى ان غد المدينة ينبثق عما يراه فيها من خراب ، وان تلك الجراح والانقاض والأنين تخفي وراءها مخاضاً عظيماً لا محالة :

بعد أن سمّروني وألقيتُ عينيَّ نحو المدينه

كدتُ لا أعرف السهل والسور والمقبره

كان شيءٌ ، مدى ما ترى العينُ ،

كالغابة المزهرةْ ،

كان ، في كل مرمىً ، صليبٌ وامّ حزينة .
قُدِّسَ الربُّ !
هذا مخاض المدينه[20] .

المدينة لدى السياب لم تكن بمنأى إذن عن الأحداث والتحولات السياسية التي تثقل ذاكرة الشاعر بالكثير من الرموز المفتوحة على الماضي والقادرة على نقل بعض دلالاته بثراء كبير .

اللغة تجلياً للمدينة :

وإذا كانت صورة المدينة قد تشكلت على هذا النحو عند السياب فانها قد اتخذت شكلاً مغايراً عند شعراء آخرين مثل البياتي وبلند الحيدري[21] ؛ فبالنسبة للبياتي ، على سبيل المثال ، تمثل اللغة أوضح تجليات المدينة . لقد كان دور المدينة كبيراً في تشكيل لغته سواء على صعيد المفردة أو بناء الجملة ، وربما لم يكن أي من انجازات البياتي الأولى توازي ذلك الحس اليومي الذي ميز لغته ومنحها الكثير من الألفة والحرارة . لقد كانت لغته لغة المدينة في الخمسينات حقاً ؛ فهي كوضع المدينة آنذاك مباشرة ، وتلقائية ، وواضحة ، في أكثر الأحيان ، غير انها كانت في الوقت ذاته **تفتقر** الى شيء من الرواء والتماسك . أما بناء القصيدة لديه في الخمسينات فقد كان فيها الكثير من خصائص المدينة قبل ثلاثين سنة حين كانت مبعثرة لا ترتبط احياؤها ببعضها البعض ارتباطاً عمرانياً متجانساً . لم يكن جسد المدينة كياناً ريان ملتئماً ، محكم البناء . وكان شعر البياتي في عمومه يبدو انعكاساً لتمزق المدينة وتبعثرها . وللتعويض عن ذلك البناء العمراني الصارم ، كانت المدينة ترتبط ، وهذه خاصية في شعر البياتي آنذاك ، برباط وجداني عميق وحار . كان الوجدان لا العمارة البارعة هو ما يمنح المدينة كيانها وتماسكها.وكان الوجدان لا العمارة البارعة هو ما يمنح شعره في

الخمسينات حرارته وجاذبيته .

ولا يقف اثر المدينة على لغة البياتي وبناء شعره عند هذا الحد بل يشمل نبرة الاداء في معظم ذلك الشعر . ان الباحث لا يجد حرجاً في القول ان نبرة الهجاء التي تكثر لدى البياتي في الخمسينات كانت نبـرة مدينية الى حد بعيد . انها تحاكي سخرية ابناء المـدن ، ابناء الاحيـاء الشعبية خاصة ، ونكاتهم ؛ فهذه السخريـة تختلف اختلافـاً بيّناً عن سخرية الريفي ونكتته.فحين تكون سخرية المدينة حادة او جارحة تظل نكتة الريفي ودودة وأقل إيذاء .

ان المدينة في شعر البياتي غالباً مدينة عامة شائعة.ويبدو أن رحلة الشاعر الطويلة بين مدن العالم قد حالت الى حـد ما ، بينـه وبين أن يترسخ في ذاكرته كيان عميق لمدينة عراقية بملامح محددة . ان البياتي حين يقول في قصيدة « المدينة » :

وعندما تعرّتِ المدينة
رأيت في عيونها الحزينة :
مباذلَ الساسةِ واللصوصِ والبيادقْ ،
رأيت في عيونها : المشانقْ
تُنصَبُ ، والسجون والمحارقْ
والحزن والضياع والدخانْ
رأيت في عيونها : الانسان
يُلصَقُ مثل طابع البريد
في أيما شيء[٢٢]

فهو يبدو وكأنه لا يعني مدينة بعينها ، انه يعني المدن جميعاً التي قد تنطبق عليها هذه الصفات كلها أو بعض منها .

وقد حاول البياتي لاحقاً أن يكرس حضوراً خاصاً لما يمكن تسميته

بالمدينة الشاملة ، تلك المدينة التي توجد في سياق زماني ومكاني محدد لكنها مع ذلك تفيض لتلتقي مع مدن اخرى : تجاورها أو تتداخل معها لتكوّن وإياها مدينة أشمل وأعمق . وقد تتمرد على حد الزمان والمكان وحد اليأس والفرح ، في رؤيا طليقة حارة تمزج بين المتناقضات وتقيم بينها حواراً دامياً عجيباً :

المدن الغالبةُ المغلوبهْ
بابلُ ، روما ، نينوى وطيبه
الله والشيطانْ
وريث هذا العالم ـ الانسانْ
يحوم حول سوره عريانْ
فاكهة محرّمهْ
ومدن بلا ربيع مظلمهْ
مفتوحة مستسلمه[٢٣] .

وقليلاً ما ينصرف البياتي الى مدينة محددة ليشيد منها رمزاً متسعاً كبيراً . انه يكتفي غالباً بالمرور على المدن ـ الرموز دون أن يتريث عندها طويلاً . وتكاد « بابل » ان تكون استثناء نادراً في هذا الصدد ؛ لقد استخدمها الشاعر في قصيدته الطويلة « الذي يأتي ولا يأتي » فكانت رمزاً خصباً متنوعاً يعكس حالة مر بها الوطن العربي بعد حرب حزيران . كانت بابل في هذه القصيدة معادلاً للمدينة الرمز التي تحمل آنذاك قلق الانسان العربي وصلابته وبأسه وتطلعه العميق الى وضع افضل :

بابلُ تحت قدمِ الزمانْ
تنتظر البعْثَ ، فيا عشتارْ
قومي املئي الجرارْ

وبلّلي شفاه هذا الأسدِ الجريحْ
وانتظري مع الذئابِ ونواحِ الريحْ
ولتنزلي الأمطارْ
في هذه الخرائب الكئيبه[٢٤] .

بحثاً عن شاعر المدينة العربية :

وهكذا كانت بابل في شعر البياتي رمزاً لقلق الانسان . وعلى هذا المستوى أيضاً كان ارتباط الشاعر العراقي في الستينات وما بعدها بالمدينة فقد تحولت لديه الى معادل لنزوعه السياسي والاجتماعي وانتمائه الشعبي والقومي . لقيت هذه المدينة شأن نظيراتها من المدن العربية دوراً حاسماً في النضال الوطني القومي.وعانت الكثير من العنت والهيمنة الأجنبية ، لذا فهي قد اكتسبت بعد ذلك معاني عميقة . كانت المدينة العراقية مدينة ناهضة ترتفع في عراء شاحب لتكون نواة لمجتمع أكثر تقدماً وبداية لحياة تلتقي مع رياح العصر .

اضافة الى ذلك فقد كانت المدينة بالنسبة للشاعر العراقي مصدراً لصلته بثقافة عصره ومتغيراته.وقد لعبت دون شك دوراً شبيهاً الى حد كبير بالدور الذي لعبته المدينة الاوربية في مجال التجديد في الأدب والفنون ، فلقد بات معروفاً ان ولادة الأدب الحديث كان مرتبطاً بالمدينة مع بودلير بالذات[٢٥] . وكان التجديد في المدينة « يمضي جنباً الى جنب مع التجديد في الشعر »[٢٦]. لقد كان الشاعر العراقي مثله مثل الشاعر العربي ربيب المدينة ان لم يكن ابناً أصيلاً لها على هذا المستوى .

وحين نتكلم عن المستوى الحضاري للمدن العربية أو العراقية فلا ننسى انها ما تزال رغم ضخامة بعضها تحتفظ بوشائج متينة بالقرى.وما تزال الحدود بين اسمنت المدينة وخضرة القرية غير واضحة تماماً في بعض

مدننا العربية . ان المدينة العراقية لم تصبح بعد مثلها في ذلك مثل المدن العربية الاخرى جهمة لا انسانية . انها رغم ما حققته من مستوى عمراني راقٍ ما تزال تنطوي على قيم أخلاقية واعتبارات اجتماعية ذات جذر ريفي صميم ؛ فهي ما تزال، وأظن انها ستبقى فترة ليست قصيرة، انسانية دافئة متلاحمة . وهي ليست نقيضاً، أخلاقياً على الأقل، للريف لذلك فان ذلك التقابل بين أساطير الطيبة الرعوية والشر المديني أو الحضري[٢٧] لا ينطبق تماماً على الواقع الروحي لهذه المدن الناهضة التي ما تزال ترتبط بها ، وبحدود متفاوتة بوشائج روحية عديدة .

هل استطاعت المدينة العربية أو العراقية تحديداً ان تخلق شاعرها ؟ ان الاجابة عن سؤال كهذا ترتبط بالمستوى الحضاري والتقني الذي تتمتع به هذه المدينة وهو مستوى ما يزال في بداية تفتحه ونهوضه . ونحن ما زلنا في الوطن العربي عموماً نسعى الى أن تحظى المدينة العربية منه بقسط كبير. **ان وجود شاعر يرتبط بالمدينة ارتباطاً حميماً: يعيش حلمها ويعبر عن تفاصيل حياتها اليومية بعمق وحيوية أمر لا بد أن** يتحقق . وتحقيق ذلك لا يتم الا حين تصل المدينة العربية ، بنية وحياة ، مستوى حضارياً عالياً ، وتدخل التقنية الى الشعيرات الدقيقة لحياة هذه المدينة وتؤثر في نمط السلوك وطريقة التفكير والرؤيا . حين ذاك تصبح لنا مدن كبرى تلتقي بنبض العصر وأخلاقه ومشاغله.وستجد هذه المدن بالتأكيد شاعرها العاصمي الذي يعبر عن ايقاع حياتها السريع والمتوتر ، ويرتفع بها لتكون رمزاً عميقاً واسع الدلالات .

ان مدننا العربية لم تنجح بعد في خلق شاعرها بالمعنى الذي خلقته المدينة الاوربية ؛ فهي لم تصبح حتى الان قوة ضاغطة أو كياناً مادياً وأخلاقياً يجثم على ضمير الشاعر العربي ووجدانه.وهي لم تمتلك بعد ما يميز المدن الكبرى في العالم من اتساع غامض وايقاع حياتي معقد

ومريب . صحيح انها قد قطعت شوطاً معقولا في طريقها الى العصر لكنه لم يكن شوطاً كافياً ليجعل منها غرضاً للهجاء . غير ان ما حققته حتى الان يجعل من الانصاف القول ان هذه المدينة قد بدأت تأخذ طريقها الى قصائد الشاعر العراقي لا باعتبارها حلماً أو رمزاً بل حياة: تتفتح وتتجدد باستمرار وتحاول جاهدة أن تلحق بما حققته مدن العالم من سعة وتحضر . وهي في سعيها هذا تفتح أمام الشاعر العراقي مستويات لا عهد له بها للتعامل مع المدينة والتعبير عما تثيره من موضوعات جديدة . وطبيعي أن شاعر المدينة لا يتحتم عليه أن يكثر من ذكر اسم المدينة حتى يكتسب هذه الصفة.فقد يكون شاعر ما شاعراً مدينياً دون أن نلمح اسم المدينة طاغياً على قصائده ، لأن ما يعنيه روح المدينة وإيقاع حياتها ونبض العلاقات بين أهلها ، فالشعر لا يُعنى أبداً بتقديم صورة العالم المتغير فقط . ان ما يقدمه دائماً هو النبرة الداخلية والروحية لهذا العالم[٢٨] . وبهذا المعنى ودون أن نهمل الفرق الشاسع بين المدينة الاوربية وبين المدينة العربية أو العراقية الناهضة فان سامي مهدي وياسين طه حافظ ، تحديداً ، يمثلان نمطين متميزين في علاقتهما بالمدينة وما يتصل بها من ظواهر نفسية واجتماعية وثقافية .

زوال الافكار والامكنة :

ان الحياة المعاصرة تفتقد الروابط العميقة بين الناس . وكان على الفنان كي يقاوم إيقاع الحياة الحديثة أن يلجأ الى نفسه ، الى ثراء أعماقه ، وأن يطلق كل قواه الحسية والذهنية ليتأمل العالم ويتمتع بما تبعثه الأشياء من انتشاء ودهشة . ان ذلك قد يمكن الشاعر من البقاء في « تيار الزوال الجارف حوله من كل جهة »[٢٩] وهذا هو امتيازه العجيب الذي يسمو به على محدودية العالم المادي ويضمن له وجوداً عميقاً في « مملكة الزوال »[٣٠] وبين سكانها الفانين .

ان فقدان هذه الروابط أو زوالها يشكل جزءاً مهماً من احساس

سامي مهدي بالمدينة ووطأة الزمن فيها ؛ فحياة المدينة تقيم عالماً جديداً بدلاً من ذلك العالم الذي أحبه الشاعر وتستبدل العلاقات القديمة بما فيها من حنو وألفة بعلاقات ليس فيها شيء منهما . لذا فان سامي مهدي يرى[٣١] أيضاً أن هذا العصر هو « عصر الزوال » الذي ما عادت المدينة فيه تعطيه وذلك الاحساس القديم بالألفة ولم يعد فيها الا القليل « مما يلتصق بذاكرته » . لقد افتقدت الأحياء السكنية في المدينة الحديثة ما كان للأحياء القديمة عادة من « أصوات وروائح وألوان وحركات مألوفة وثابتة » كما أن طبيعة العلاقات بين الناس في الحي الحديث قد اتخذت شكلاً آخر . لقد أصبح هذا الحي مليئاً بالغرباء « حتى لا يكاد أحد أن يعرف جاره » بينما كان يكتظ في الماضي « بالأقارب والجيران والأصدقاء والمعارف » .

يبدأ سامي مهدي قصيدته « الزوال »[٣٢] وهو يستغيث بنبرة فاجعة : « أوقفوا العالم » إذ أن هناك رجة تزلزل ثبات العالم وتدمر صورته المعتادة :

أوقفوا العالمَ
فالأشياء تهتزُّ
وتجري دون إبطاءٍ
وتمضي المدنُ
الأمكنةُ / الناسُ / البُنى / الأفكارُ / من حولي .

ان الشاعر يرى أن من غير الممكن بعد الآن استيعاب حركة العالم أو اللحاق بها . انها مسرعة جارفة لا تزيل أشكال المدينة فحسب بل تزيل معها الناس والأفكار والمدن . ولكي يبرز هذا الايقاع السريع للزوال والتحول بطريقة بارعة اختار الشاعر « الوافر » وزناً لقصيدته وهو وزن يمتاز بطبيعته بأنه بحر « مسرع النغمات متلاحقها »[٣٣] . ولقد كان

في حـذف أدوات العطف بـين « المدن / الأمكنـة / الناس / البنى / الأفكار » مضاعفة للاحساس بالتلاحق والسرعة . والقارىء لا يمكنه أن يتريث خلال هذه الكلمات أو الفصل بينها لأن ذلك سيدمر تدفق الايقاع المسرع حتماً حيث ان التفعيلة الواحدة تستغرق جزءاً من الكلمة لا الكلمة كلها . ان سرعة الايقاع تحول بينه وبين الابطاء أو التريث وهذا ، كما أظن ، معادل ايقاعي أراد به الشاعر كما يبـدو أن يعكس السرعة والتلاحق في زوال المدن والناس بطريقة يصعب ملاحقتها :

ولا
أقدرُ
ان
أُمسكَ
منها
أيَّ
شيءٍ
ايَّ
شيءْ

ان بعثرة الكلمات بهذه الطريقة تجسد بشكل صارخ عدم القدرة على الامساك بأي جزء من أجزاء هذا العالم المبعثرة ، والذي يمضي الى الـزوال سريعـاً،وهو أمـر يلقي بالشـاعر في ذروة احسـاسه بـالعـزلـة والهجران . حين يهرب عالم المدينة كله ، حين تمضي العلاقـات دونما رجعة ، وحين ينصرف الناس كل الى شأنه ، أو مصيره ، فليس للشاعر الا ان يظل وحيداً .

ان الاحساس بالوحدة في عالم المدينـة المكتظة بـالناس ، هـو

ما يواجهه الشاعر على الدوام . واحساس الشاعر بالوحدة أو العزلة لا ينتج عن افتقاده **الاصدقاء** الحميمين فقط.بل ينبثق عن بنية المدينة التي تغيرت تركيبتها كما يرى الشاعر ولم تعد كما كانت في الماضي : تساعد على جمع الشمل وإشاعة نمط حميم من العلاقات . يبدأ الشاعر قصيدته « قفا نبك »[٣٤] بهذه الأبيات :

. . وأذكر أننا كانت لنا أسماءْ
وكنا نعرف الاباءَ والأبناءْ
ونألف كل بيتٍ ،
كل زاوية من البيتِ
وكل روايةٍ رُوِيَتْ
عن الأمواتِ والأحياءْ

وهي بداية تفصح ، كما تفصح القصيدة كلها في الحقيقة ، عن حس رثائي **عالٍ** للماضي وحنين الى دفئه وبساطته ووضوحه . ان تحولات المدينة قد حرمت الشاعر مما كان ينعم به في الماضي من بيت وجيرة وعلاقات . انه الان يواجه كل شيء وحيداً ، حياته وموته :

فداري لم تعد داري
وجاري لم يعد جاري
وعنواني تغيّرَ . .
ليس لي عنوانْ
ووحدي عُدْتُ
وحدي سِرْتُ
وحدي متْ

وهكذا يتسع احساس الشاعر بالوحدة ويزداد تعقيداً . ويواجه

وضعاً أشد صعوبة حين يرى في الاندماج عزلة وفي محاولة الاختـلاط بالآخرين تعميقاً لاغترابه . ان قصيدة « العشاء الأخير »[٣٥] تشترك مع قصيدة « الضيوف » لياسين طه حافظ في التعبير عن هذه المعضلة مع ان لكل من الشاعرين منهجه الشعري المتميز : فحين يميل ياسين طه حافظ الى التفاصيل **وتقصّي** الجزئيات نجد أن سامي مهدي شديد الميل الى التركيز وحذف التفاصيل وتجنبَ لغة المجاز . ان كلتا القصيدتين تعبر وبطريقة اسيانة عما يحسه صاحبها من غـربة عميقـة حتى وهو محـاط بالآخرين . ومع انه ليس ضرورياً ان تكون أي من هاتين القصيدتين وصفاً **للقاءٍ فعْلي** فإنهما معاً ، يعبران عن خيبة مرة للشاعر في محـاولته الانفتاح على الآخرين . تبدأ القصيدة بهذا الاستعداد للقاء الضيوف :

كان عشاءً فاخراً
فيه من الطعام أشهاهُ
وفيه من خمور الارضِ أزكاها .

ثم تأخذ في تخيل ما سيجلبه هذا اللقاء المرتقب من بهجة حيث يبدأ الأصدقاء بإيراد ذكرياتهم وثرثراتهم المحببة :

وكنت فرحاً بمن دعوتُ من أحبائي
ومشتاقاً لكل واحدٍ منهم
لذكرياتهم معي
وثرثراتهم
وكل ما يمكن أن يقوله الصديقُ للصديقِ في السكر .

غير أن هذا الحلم ينتهي هو الآخر الى ذات الخيبة فبعد انتظاره الطويل القاسي يختتم الشاعر قصيدته بهذا الأنين الممض :

كان عشاء باكياً

ومن دعوتُ ، رحلوا سراً

وَجَدّوا في الرحيل

ومع ان سامي مهدي لا يرى في شعره عن الزوال رثاء للماضي ، أو تذمراً من العصر أو إدانة للتكنولوجيا[٣٦] **فانّ تبينُ** ذلك في قصائده امر بالغ الصعوبة ، لأن الزمن يرتبط ، كما أسلفنا القول ، ارتباطاً وثيقاً بالمدينة ومظاهر حياتها ، هذا من جهة ومن جهة اخرى فان الكثير من قصائد سامي مهدي يمتزج فيها الحنين العميق الى الماضي بالاحساس بالحياة وتحولاتها على نحو فريد . ويمكن اعتبار بعض هذه القصائد مراثي للماضي وحنيناً اليه .

لا شك ان سامي مهدي **معنيّ** كثيراً بالتعبير عن تصدع العلاقات الانسانية في مجتمع المدينة . وهو **يُعنى** ، أيضاً ، برصد تلك الألفة القاتلة للأشياء ، التي تجعل الناس يسيرون ويلتقون وكأنّ عيونهم مغمضة لا ترى في الأشياء جدة أو غرابة . وليست الألفة وحدها وراء كل ذلك بل الايقاع السريع للحياة أيضاً . ان قصيدة « مواعيد »[٣٧] :

لم نكن وَجِلَيْنِ من الحبِّ

أو خجلينْ

ولكننا حين داهمنا بغتةً

واستبدّتْ بنا نارُهُ

ادركتنا مواعيدُنا وافترقنا

وكنا ، كما قيل عن غيرنا ، عَجِلَيْنْ

إننا إزاء حالة حب من طراز جديد لم نألفها من قبل . لا شك أن تجربة الحب تظل ، أو يفترض أنها كذلك ، أكثر إثارة وجدة . تظل أقوى مما تخلقه ألفة الأشياء والاعتياد عليها . انها لحظة فريدة من التمهل والاصغاء العميق لنداء الروح والجسد ، وملامسة نبضها الحار . غير

أن الواقع الذي يعبر عنه سامي مهدي ، قد وصلت فيه سرعة الحياة حداً خانقاً تقتل كل ما في الحب من روعة وعمق وتلقائية .

ان هذه القصيدة وقصائد اخرى غيرها تثير قضية مهمة تتعلق بصورة المدينة القاتمة أحياناً في شعر سامي مهدي الذي يعبر عن عالم عميق شديد التحول ، سريع الزوال . ان الكثير من قصائده يعبر عن هذا العالم ببلاغة آسرة ، غير ان قارىء هذه القصائد يحس ، أحياناً،ان المدينة العراقية أو العربية ما تزال أقل تعقيداً من تلك المدن التي رآها الشاعر وعايشها . كما ان أمامها شوطاً طويلاً ومضنياً لتكون في مستوى مدن العالم الكبرى : في مستوى حضارتها ، أو تجهمها ، أو ترفها الشاهق المخيف .

ان هناك عاملين مهمين ساهما في تشكيل نظرة سامي مهدي الى المدينة أولهما : إقامته في باريس الأمر الذي يجعله يتلمس « عالم الزوال » عن قرب[٣٨] . وثانيهما : ان هناك ثقلاً ثقافياً واضحاً وراء هذه الفكرة التي يلح الشاعر في التعبير عنها . ان قصائد سامي على ما فيها من صفاء وتركيز شديدين ، تبدو لنا في أحيان كثيرة وكأن ما فيها من ثقافة وتأمل وبراعة يفوق ما فيها من تجارب حسية كيانية حارة .

ان قصائد سامي مهدي تمثل جهداً متنامياً لتعزيز فكرته عن زوال الأفكار والبنى والناس في المدينة الحديثة.وهي تنجح ، حقاً ، في تقديم ذلك ، غالباً ، غير أن هذه الفكرة تفقد في أحيان اخرى ، بعض تماسكها حين لا تتعاون القصائد جميعاً على تقديم نسيج متجانس من الرؤيا[٣٩] . ومع ذلك يظل لهذه القصائد انها محاولة بارعة للتعبير عن عناء الانسان وهو يتصدى بمفرده لريح الزمن وتحولاته .

الشعر وايقاع المدينة :

اول ما يواجهك به شعر ياسين طه حافظ لغته الشعرية ؛ فهو كما

أرى من الشعراء القلائل الذين تركت المدينـة مفرداتهـا وتراكيبهـا في ما يكتب . لم تعد قضية القاموس الشعري مبعثاً للقلق لديه . ان لغة القصيدة مدينية الى أبعد الحدود ، بعيدة عما اعتدنا أن نصف به لغـة الشعر من رقة أو طرافة أو إثارة . لا أتصور أن شعراء كثيرين يرحبون بالمفردات التالية لتكون جزءاً من لغتهم الشعرية : عـرق الكبريتيـك الأكزوس ، عيادة ، كاز ، ورشة ، ميكروفونات ، قايش ، كهرباء ، بلدوزر ، رافعة ، حفارة ، بويك ، فولكس واكن ، أجنحة الـ U.2 مطاط ، بلعوم ، فايلات ، بالوعة ، سكراب ، جص ، كابلوات ، سندويشات صمون ، . . ونحن قد نجد بعض الكلمات عـاجزاً عن الاشعاع ضمن الجملة أو المقطع الشعري ، لكن الكثير منها يؤدي وظيفة في سيـاق شعري فـاعل . في المقـطع السادس من قصيـدته الـطويلة « النشيد »[٤٠] يرسم الشاعر مشهداً لحياة تنهض :

تهدر ما بين بيتي والأفقِ حفّارةٌ
وقطارٌ ،
وحاصدةٌ ،
ومعمل اسمنت ،
وشاحنةٍ إثر اخرى تمرُّ . .
ابتعدت كثيراً
عبرت السِداد التي شادتِ الأزمنةْ
ابتعدت كثيراً لأشهد هذي الطقوس الجديدةْ

يرسم واقعاً جديداً صار خلفية لمزاج جديد يعيشه الشاعر ، أو سياق نفسي لا عهد له به . انه الان في حضرة « طقوس جديدة » عبر في الطريق اليها الكثير من الحواجز التي تحول بينه وبين الانغمار في تيار حياة

من نمط مختلف .

ومع ياسين طه حافظ نكون إزاء إيقاع شعري من جنس لغته ، فقد نجد في إيقاعه بعض ما في المدينة من كدر وبعثرة وجفاف . نجد فيه بعض العثرات التي تصد المجرى النغمي أو تضطرك الى التوقف ، الأمر الـذي لا يخدم الجـو الايقاعي العـام للموضـوع . الا ان منهجـه في استخدام الوزن عموماً ينبثق من طريقته في النظر الى الأشياء ، نـظرة متأملة حادة لا يلهيها بريق الموجة ، أو زبـدها الأبيض عـما يكمن في أعماقها من كدر وعنف . ان الشاعر لا يشغله التطريب أو إثارة الشجن الايقاعي وهما أمران كثيراً ما يظلان يرافقان الشاعر ذا النشأة الريفية فترة طويلة قبل أن يتخلص منهما . ان ايقاع المدينة العربية والعراقية ايقاع غير منتظم لأنها مدينة غير منظمة تماماً .

ان الريف كثيراً ما يجاورها . الايقاع في مدينة كهذه قاتم ومفكك يعوزه الانسجام والتدفق وهذا أمر طبيعي في حياة لم تكتسب بعد صفة الحداثة الكاملة[٤١] ، بينما يقف ايقاع الطبيعة أو الريف على العكس من ذلك تماماً . انه ايقاع شامل متجانس : ايقاع الخضرة وايقاع العراء ، ايقاع التموج وايقاع السهل ، ايقاع الظلمة و ايقاع الضياء .

نجد أحياناً لدى ياسين طه حافظ قصائد مفعمة بمشاعر الضيق بالمدينة،الضيق بايقاع حياتها وما فيه من بطء وتكرار يقتلان البهجة . وقصيدة العربات[٤٢] مثلاً ما هي إلا هجائية مرة لأيـام الأسبوع المثقلة بغبار الوظيفة ورتابة الأعباء اليومية :

الـ ع ر ب ا ت الـ سبع

تمشي

تتعقّبُ وجهي

مثقلةً بالنفط وبالقهوة وبالسكراب وبالصمون

وأوراق الدائرة المنقولة والبشر الملفوفين بأكياس .

ان الشاعر ينثر كلمة (العربات) ليفتتها الى حروفها السبعة ، المساوية لأيام الاسبوع،كي تعبر عما في هذه الأيام من بطء وفقدان للانسجام والترابط.أما الصفة « السبع » فيفصل الشاعر أداة التعريف عنها لتقف هكذا وحدها على شكل « سبع » تعبيراً عما يحسه الشاعر في أيام الأسبوع من طبيعة مفترسة قاسية . انه الاحساس بالزمن المديني . ولقد زاد البيتان الأخيران ، في المقطع السابق ، من احساسنا بالرتابة ؛ فهما بيتان لا جمال فيهما تقريباً ، وكان في تكرار واو العطف وحرف الباء ما جعلهما مفرطين في ثقلهما . انه الزمن يطارد الشاعر حتى في لحظات استرخائه وعطلته :

أنزل من احدى عرباتِ الأسبوعْ
أقعد منهوكاً عند اليوم ـ الينبوعْ
أغسل وجهي
أتذوق طعم النسمةْ
والزهر الأبيض والوجه النعمةْ
فيجيء الجوعْ
يمد الي خناجره السبعةْ
فأُقبل وجهَ الجمعةْ
وأفارقها

انها الحاجة او الجوع هذه الضرورة الأزلية التي تحول بين الشاعر وبين ان يعبر عن شهوة الروح وشهوة الجسد بعمق .

قلنا ان ايقاع القصيدة عند ياسين طه حافظ يرتبط بطبيعة نظرته للأشياء وهو ، أي الايقاع ، يندمج بالمدينة وينبثق عنها في علاقة تخلو

من التطرف في الكراهية أو المبالغة في الولاء . انه يندمج فيها : يعيش شوطها الاجتماعي بجدل حر . فهو يبتهج لتحولاتها المستمرة والمفاجئة بدلاً من أن يرى فيها سطواً على طمأنينة الروح . ان قصيدة « الحقيقة والكلمات »[٤٣] تنتهي بهذه النبرة التي تؤكد ارتباطاً لا فكاك فيه :

انما لي هذي المدينةُ ، في أنابيبها الحلزونية
لا من طريق سواها
قشرتي امتلأت بضجيج المكائنِ
رائحة الكاز والزيت

وتؤكد ، اضافة الى ذلك ، ان المدينة هي حقيقته الكبيرة التي يجد فيها نفسه وما يرتبط بها من قيم ومعان . انها الحقيقة والطريق المؤدي اليها معاً :

ليس لي غير هذي الطريق اليها
رأيت الحقيقةْ
صرت أهلاً اذن كي اراَها
غيبوبة الحب كانت غطائي الحرير
وبئري العميقة . .

ان موضوعة الزمن شديدة الارتباط بالمدينة ، والحنين الى الماضي أحد أحاسيس العصر الأكثر سعة وانتشاراً[٤٤] . ثمة احساس عنيف بالزمن يسري في الكثير من قصائد ياسين طه حافظ وينتشر تحت جلدها . ان قصيدة «البستان»[٤٥] مثلاً مرثية مرة ، احساس مدمر بوطأة الزمن ، تذكر للشباب الضائع ، وكل ما كان يبعث النشوة والمؤانسة :

وفوق وجوه من يأتون للبستانِ
صوت خياضهم يعلو

وجمر البرتقال يظل مؤتلقاً أسابيعاً
على الماءِ
فغفراناً لذاكرتي
وغفراناً لما اغفلتُ من شجر وأسماءِ

وهي من جهة اخرى حنين الى التوحد بالطبيعة ، والاندماج بكائناتها العجيبة ، ذوبان في النسيم والماء والخضرة . ان فيها ، اضافة الى ذلك ، فيضاً من التسامح يتسع لكل شيء :

تريّثْ : جندبٌ يأتي
وهذي سلحفاةٌ
بعض عائلة قديمةْ
يعود ، كما أعود ، ممالكٌ منسيةٌ خضراءْ
نصفٌ ناشفٌ ، قببٌ
ونصفٌ ماء
تريّثْ : هل تراها مثل غصنٍ زاحفٍ
خضراءْ
نعومتها تسيلُ حميمةً
وتدور خيطَ محبةٍ في البقعة الجرداءْ
ارى عينيكِ يا افعى
اقربي مني
تغيرتِ النوازعُ لم نعد اعداءْ

احياناً يبلغ الاحساس بزمن المدينة حداً يصبح معه احساساً عميقاً بالغربة لا يخففها حتى محاولة الاندماج بالناس.بل ان محاولة كهذه قد تزيدها توتراً . ان الشاعر قد يحاول ان يأنس بجماعة ما . أن يكون

له وسطه الاجتماعي القريب من نفسه . محاولة كسر هذه العزلة قد لا تسفر الا عن عزلة أشد.في قصيدة « الضيوف »[٤٦] يصور ياسين طه حافظ هذا الموضوع وهو موضوع عالجه سامي مهدي أيضاً في قصيدة « العشاء الاخير » ، كما رأينا . تبدأ القصيدة بوصف لحظات الترقب :

بانتظار الضيوفِ
تركت كتابي على الطاولةْ

وتبدأ معضلة الانتظار تنمو وتتفتح : ان الشاعر ينشر قلقه على كل شيء قريب منه:الحديقة ، الكتاب ، الطاولة ، الاسلاك ، الماء الذي في الحديقة . ومن خلال**مونولوج بارع** تتكرر فيه الاسئلة والمناجاة وكلمة « الضيوف » وأفعال المجيء يوزع الشاعر مخاوفه وأحلامه . لقد جعل من عبارات مثل « هل يجيء الضيوف ؟ » ، « وسوف يأتي الضيوف »،« **سيجيئون** »،« **هل سيجيئون؟** »،« سيجيء الضيوف » لازمة تتكرر في اماكن اساسية من القصيدة ولقد تكررت كلمة « الضيوف » ٨ مرات ، الفعل : يجيء : ٨ مرات ، الفعل : يأتي : ٦ مرات للايحاء بأهمية قدوم هؤلاء الضيوف :

ظللك يزحف خلف الجدار يراقبُ ، أنتَ
وراء الجدار تعاني مجيء الضيوفْ
وتعانقهم واحداً واحداً . .
ولكنهم لم يجيئوا
انه الماء يقلقه الرملُ والقشُّ ، يردعُهُ
الحجر المتساقط في وجههِ ،
سيجيء الضيوفْ

وتمضي القصيدة في تعميق جو الترقب هذا وتكاثر الاحتمالات

لتطمين مخاوف الشاعر فربما ما يزال الضيوف في الطريق اليه ، أو انهم سيأتون متأخرين لسبب ما . ان كل شيء مهيأ الآن : الحديقة مرشوشة ، ومشذبة ، ومائدة الشراب في انتظارهم :

الضيوفُ قريباً يجيئون وتبدأ ليلتنا :
المائدة الان جاهزةٌ
زوجتي غيّرت ثوبها
وسأبدأ كأساً لأسبقهم .

وتختتم القصيدة بانطفاء هذا الحلم الشخصي الصغير :

« ماذا ؟
تفضل »
ظهرت قبعات ، همسات تقطع ،
ارتاب فيها ـ اتّئدْ
ثانية يقرع الجرس ؟
« حاضر . . جئت »
لكنهم لم يكونوا الضيوفْ

وهكذا ينتهي كل ذلك القلق النامي ، وتلك الاسئلة المثيرة ، للجسد والروح ، وذلك الانتظار العذب للضيوف المبهجين ، ليحل بدل ذلك كله الهمسات المريبة ، والقرع المخيف على الجرس ، والقبعات الظاهرة من وراء السياج . حقاً انها ليست العزلة وحدها . . بل هي العزلة وقد اخذت اهبتها لتكون في أشد حالاتها قسوة .

المدينة حلماً سياسياً :

وقد تتخذ المدينة شكل الذكرى ، كما في شعر حسب الشيخ جعفر[٤٧] . او تتخذ شكل الحلم او الرمز كما هي الحال عند حميد سعيد .

ان المدينة في شعر حميد سعيد تمتلك حضوراً رمزياً ، تنبثق هكذا مثل نيزك خاطف تاركة وراءها فيضاً من مشاعر الزهو أو المرارة ، الرفض أو الحنين . فالمدينة لديه ليست حياة متبلورة مترابطة . وهي ليست تفاصيل لحياة مدينية أو فعل مديني . بل هي ارتفاع الى مستوى الرمز الذي يمنح القصيدة نبرة وجدانية خاصة .

ان المدينة في الشعر الحديث قد تستخدم لتكون وعاء حضارياً يستغله الشاعر كما يقول د. احسان عباس[٤٨] وذلك « لتصوير التمزق أو الضياع ».ويجعله « اطاراً محض اطار لفلسفته » أي لتؤدي « وظيفة وسائطية » . صحيح ان بعض مدن حميد سعيد يقع ضمن هذا الاطار الا انها تحتفظ بغنى ونبرة حلمية شائقة. ان مدناً مثل بغداد ، بيروت ، دمشق ، غرناطة ، القدس ، يافا ، عمان ، الحلة ، غزة ، تظل محاطة بوهج وجداني غامر في شعر حميد . وهذه المدن تتسع وتتعدد رغم احتفاظها بجوهرها الرمزي والحلمي . ومع هذا التعدد والاتساع فان لها ، غالباً دلالة تضرب بجذورها عميقاً في وعي الشاعر السياسي وضميره الاجتماعي والأخلاقي .

لا شك ان موطن الشاعر أي شاعر أو مدينته الصغيرة تظل تمتلك حضوراً خاصاً في وجدانه . تظل حلماً غنياً ونبرة من الحنين الآسر لا تنتهي . غير ان هذه المدينة تظل من جهة اخرى حاضرة بتفاصيل حياتية وملامح تشكل هيأتها أو كيانها الحسي الملموس . فهل كانت « الحلة » وهي مدينة الشاعر ومرتع صباه وشبابه واقعاً مدينياً يرافق الشاعر ويلقي على مخيلته ما لهذه المدينة من خصائص ؟

يبدو لي ان هذه المدينة مثلها مثل مدن حميد سعيد الاخرى لا تنبثق في مخيلة الشاعر واقعاً حسياً فقط . انها ليست حياة محضاً بما تتميز به الحياة عادة من ثقل حسي ، بل هي حلم لصيق بالشاعر وإدّكار ليس

أشهى منه :

أناديك . . .

ثم أزجّكِ في المفردات

وثانية في الحرائقِ

القالكِ بينهما ضحكةً

فأمسّيك بالخيرِ . .

أغفو . . فتأتينَ في غفوتي

ثم أصحو . . وأنت معي

أننا موسم واحدٌ

وهوى واحدٌ

وادكار جميلْ[49] .

في قصيدة « الثورة من الداخل »[50] يضع الشاعر « المدن الكبرى » في مواجهة « مدن النار » ؛ ففي حين تمثل الأولى الزيف والممالأة والتدجين تقف الثانية معادلاً للثورة والفعل التلقائي :

أسرى بي غضبُ الوجد العربي الى مدن النارْ

حملتني ريح الثورةِ . .

باقة أزهار شوكيةْ

ألقت بي في أفياء المدن الكبرى

لفظتني

عدت غريباً

لم اتعود أفياء المدن الكبرى

أو غرف المسؤولين

عرتني أفياء المدن الكبرى

سلبتني أثوابي
لافتة الجرح القادم من عام الثورةِ . .
في بابي

وينتسب حميد سعيد في الكثير من قصائده الى الماء بما له من سيولة واندفاع ، وعنف ، نقيضاً للمدينة التي تفصح عن نفسها بطريقة صلدة ونهائية . ان قصيدته « مقطوعات صغيرة الى الفرات »[٥١] تؤكد هذه الوشيجة بين الشاعر والفرات :

عبرت شوق الماء . . والفرات
كان أبي وهبني سمتي ولون العين
الشعر والرقة والحلمَ . .
سقاني ذوب اسمهِ . . الحنينْ

ان مجاورة الماء أو الانغمار فيه يترك أصداءه كثيفة في شعر الشاعر ويسهم في تشكيل بعض ملامحه الوجدانية ؛ ففي العديد من قصائده نجد حميد سعيد يلح على هذا المعنى ، ويعمقه باستمرار . هو يرى ان للفرات في نموه الذهني والنفسي والجسدي اسهاماً عميقاً . انه بمعنى من المعاني ، انبثاق روحي وجسدي عن نهر الجنة هذا :

على الجراف السمر كان وجهي
نشيدَها . . غامرت سابحاً الى الأعالي
تعطلت يدايَ . . لم أصلْ
ولم أمرر بسمتي في الجرحْ
أنا الفرات . . وثيابي الملحْ
الملح والفراتُ . . حق جدتي الزهراءْ
من بعلها علي . .

وهو في الوقت الذي يحظى الماء منه بكـل هذا الجـلال والزهـو بالانتساب اليه يؤكد حصانته ضد ما في بعض المدن من يبس ومظهـر وعر .

ان معظم مدن حميد سعيد ، كما قلنا ، لا تجسد واقعاً مدينياً محدداً أو نمطاً حياتياً من نوع ما . بل هي تمثل ، بسبب أوضاع استثنـائية ، ذرى من التوتر أو الغنى قومياً أو سياسياً أو تاريخياً . وهذه المدن ليست مدناً في حالة من الاسترخاء أو الطمأنينة ، بل مدن في أشد حالاتها تمزقاً (بيروت) أو تجسيداً للضياع (غرناطة) أو تصدياً لـلاحتلال (غـزة ويافا) أو توقاً الى ماضٍ قومي مؤثر (دمشق).وهذه المدن جميعها تسهم في تشكيل اطار سياسي وقومي لرؤيا حميد سعيد الشعرية حيث تلتقي في هـذه الرؤيـا أحداث المـاضي والحاضـر : في هذا المقـطع من قصيدة « للجزر الثلاث »[٥٢] :

غرناطةٌ يحملها الفُرْسُ على فيلٍ أعمى
ويزفونَ بكارتها . . يهدون دم الوردةِ
للشحاذين المزدحمين على أبواب خراسانَ
ولمحظيات القصرْ

نرى القوى الباغية في التاريخ تتجاور وتتبادل أدوارها التي لعبتها وتلعبها باستمرار ضد تاريخنا العربي . ويتم هذا التبادل من خلال ترتيب جديد لعناصر الزمان والمكان . ان غرناطة سبية تحمل على فيل أعمى والفرس ، لا الأسبان ، هم الذين يقتادونها سبيـة ؛ فالتـاريخ الـذي تعكسه المدن في شعر حميد سعيد هو تاريخ متداخل . .

أما دمشق ، في شعره ، فهي محاولة مضنية للعودة الى النبـع ، حيث الصفاء والنضارة والشباب الأول . يقول في قصيدته « اشراقات مروان »[٥٣] :

لاحَ لي حقلُ مروانَ حين اقتربتُ من الشامِ
قلتُ . .
احاول أن لا اثير شجون الشجرْ
واتكأت على غصن زيتونةٍ فانكسرْ
ثم حاولت أن أتفادى المدينةَ
بي رغبة أن أرى سجن مروانَ . .
فلعلّ دمشقَ القصيةَ
تقدر أن تستردّ ملامحها . . وتعود الى قاسيونَ
ويعود الى بردى الماء

انها رغبة أسيانة ، أو حلم شجي ، أن يعود الى مدننا العربية ما كان لها من ضوء ، وريادة ، ومشاركة في **صياغة مصيرنا** ، الذي يحيط به الليل والمكائد والطرق المقفلة . وحلم أيضاً أن يعود الى الأنهر العربية عمقها وعنفوانها القديم .

لا شك ان موضوع الشعر والمدينة موضوع **محرّض** ، يغري بالكثير من الكلام ، ويقترح الكثير من الأفكار أيضاً ؛ فهذه العلاقة تمثل ، في تجسيدها الشعري ، العراقي والعربي ، حالة من المشاركة والشهادة على عالم ينهض ، ومدن تُشاد : كتل من الأبنية والبشر تنبثق في الريح شاهقة حميمة لتشكل بداية لتقاليد جديدة ومزاج جديد.لتلتقي لقاءً حراً وعميقاً بروح العصر ونبض حياته المتحولة .

هوامش الفصل الخامس

١ - ليو أوبنهايم ، بلاد ما بين النهرين ، ترجمة : سعدي فيضي عبدالرزاق ، وزارة الثقافة والاعلام ، ١٩٨١ ص ١٣٥ .

٢ - المصدر نفسه، ص ١٣٥ .

٣ - أندريه نوشي:المدينة في شعرزماننا.في « الانسان والمدينة في العالم المعاصر » لعدد من المحاضرين والمفكرين الفرنسيين تعريب : كمال خوري ، دمشق ١٩٧٧ ص ٢١٣ .

٤ - المصدر نفسه ٢٢٨ .

٥ -

Frank Kermode . Romantic Image . London, 1966. P.5 .

٦ - أندريه نوشي ، المصدر السابق ص ٢١٦ .

٧ -

Douglas Bush . Science and English Poetry . A historical Sketch . New York . 1950 . P.161 .

٨ -

Ibid . P.160 .

٩ -

W.H.Auden . The poet and the City in:Twentieth Century Poetry .

Critical essays and documents . ed . gy : Graham Martin and P.N.Furbank . London . 1979 . PP.185-7 .

١٠ - للبرهنة على ذلك يضرب أودن المثل التالي : « لو التقى القديس جورج بالتنين وجهاً لوجه وغرز الرمح في قلبه فقد يقول بحق : أنا قتلت التنين . أما اذا القى عليه قنبلة من ارتفاع عشرين ألف قدم ، مع ان النية - أي قتل التنين - هي نفسها ، فان ما فعله يكمن في الضغط على الزر ، إذ أن القنبلة لا القديس جورج هو الذي أنجز فعل القتل » .

١١ -

Loc Cit .

١٢ - لقد تصدى لمناقشة هذه النقطة نقاد كثيرون ، راجع على سبيل المثال د. احسان

عباس اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، الكويت ، ١٩٧٨ ص ١١١ - ١١٢
د. عزالدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية
ط ٣ ، بيروت ١٩٧٢ ص ٣٢٦ . غالي شكري ، شعرنا الحديث الى أين ؟ ،
القاهرة ، ١٩٦٨ ص ١٤٨ - ١٤٩ ، ٢١٤ - ٢٢٥ .

١٣ -

Douglas Bush . Op . Cit . P.187 .

١٤ - في مقدمته لديوان « مدينة بلا قلب » تنبه الناقد رجاء النقاش الى هذه النقطة في وقت مبكر ، فمع ان الحنين الى الريف يبدو واضحاً في شعر أليوت فان ما يجعله متميزاً عن الحنين لدى حجازي هو ان الحنين الأليوتي الى الريف ينتج عن ضيق بحضارة صناعية كاملة ، وهو ، أي حنين اليوت ، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالدعوة الى « حضارة الزراعة . . حضارة القرون الوسطى ، والدعوة الى التخلي عن الحضارة الصناعية المقلقة » ويرتبط ايضاً بما تمثله هذه الدعوة من « ايمان ديني ودعوة الى سيادة هذا الايمان على العقل والروح والحياة المادية » .
مدينة بلا قلب ، دار الاداب ، بيروت ، ١٩٥٩ ص ٣٥ - ٣٦ .

١٥ - ديوان السياب ، ص ٣٠٤ .

١٦ - المصدر نفسه ، ص ١٣٠ - ١٣٤ .

١٧ - اندريه نوشي ، المصدر السابق ، ص ٢٢٦ .

١٨ - جان أونيموس ، العيد الفوضى والمغامرة : وظائفها الاخلاقية والاجتماعية في « الحرية والتنظيم في عالم اليوم » ، مجموعة من الباحثين . ترجمة تيسير شيخ الأرض ، دمشق ، ١٩٧٧ ص ٢٧٠ .

١٩ - السياب ، المصدر السابق ، ص ٤١٤ .

٢٠ - المصدر نفسه ، ص ٤٦٢ . لقد كتب السياب ، في الواقع ، مجموعة من القصائد المهمة تضج بالعنف والفجيعة معبراً عن واقع المدينة السياسي والاجتماعي . من الامثلة البارزة على هذا النمط من القصائد : المسيح بعد الصلب ، مدينة السندباد ، مدينة بلا مطر ، المبغى ، المومس العمياء .

٢١ - تمتلىء قصائد بلند الحيدري بكراهية حادة للمدينة وارتياب شديد منها ، وهو عموماً ، يمثل كما يقول د. احسان عباس « قمة النفور من كل ما يسمى مدينة حتى لينفر من قريته نفسها ويرفض العودة اليها حين تحولت الى مدينة » د. احسان عباس ، المصدر السابق ، ص ١١٨ .

٢٢ ـ ديوان البياتي ، جـ ٢ ، دار العودة ، بيروت ، ٩٧٢ ، ص ٢٨١ .
٢٣ ـ المصدر نفسه ، ص ٢٥٠ .
٢٤ ـ المصدر نفسه ، ص ٢٣٨ .
٢٥ ـ
G.M.Hyde , The Poetry of the city , in Modernism 1890 —1930 , ed. by Malcolm Bradbury and James Mcfarlane , Penguin Books , 1985 , P.337 .
٢٦ ـ
Ibid , P.338 .
٢٧ ـ جورج هنري رالي ، « الرواية والمدينة » في كتاب نظرية الرواية : علاقة التعبير بالواقع ، ترجمة : د. محسن جاسم الموسوي ، بغداد ، ص ١٢١ .
٢٨ ـ
D.E.S.Maxwell , The Poetry of T.S.Eliot , London , 1961 , P.97 .
٢٩ ـ سمير الحاج شاهين ، لحظة الابدية ، دراسة الزمان في ادب القرن العشرين ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ص ٢٤٩ .
٣٠ ـ المصدر نفسه ، ص ٢٤٧ .
٣١ ـ سامي مهدي ، الشاعر وعصره ، رؤيا خاصة ، مجلة آفاق عربية ، العدد ١١ / ١٩٨٥ ص ٤٣ ـ ٤٦ .
٣٢ ـ سامي مهدي ، الاعمال الشعرية ، ص ٢٦٧ ـ ٢٦٩ .
٣٣ ـ عبدالله الطيب ، المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها ، جـ ١ ، ط ٢ ، بيروت ، ١٩٧٠ ، ص ٣٣٢ .
٣٤ ـ سامي مهدي ، المصدر السابق ، ص ٣٤٧ ـ ٣٤٩ .
٣٥ ـ المصدر نفسه ، ص ٢٦٥ ـ ٢٦٦ .
٣٦ ـ سامي مهدي : الشعر ليس بضاعة استهلاكية والانسان كائن يحلم ويتوهم ، مقابلة اجراها عادل كامل ، الف باء ، العدد ٨٧٤ في ٢٦ / ٦ / ١٩٨٥ ص ٤٣ .
٣٧ ـ سامي مهدي ، الاعمال الشعرية ، ص ٣٤٦ .
٣٨ ـ مجلة الف باء ، العدد نفسه ، ص ٤٤ .
٣٩ ـ في مقالة له في جريدة الجمهورية بعنوان « زوال الوهم ، وفائض الحلم » يشير الناقد حاتم الصكر الى ان قصائد الصحو وأوراق الصحو ، التي الحقها الشاعر

بديوانه تعكس خللاً بيناً في فكرة الزوال ، التي تخترم وتنقض مؤقتاً بالصحو . جريدة الجمهورية ، صفحة آفاق ، في ٤/٧/١٩٨٥ .

٤٠ - النشيد ، بغداد ، ١٩٧٨ .

٤١ - يرى اشبنجلر ان كل المدن الكبرى في العالم قد احتفظت بزوايا يعيش فيها اقسام من البشر كما كانوا يعيشون في الحقول « عيشاً شبه ريفي وهم يقيمون فيما بينهم علاقات شبه قروية فيما يجاور الشارع الذي يسكنون فيه » فرانسواز شواي ، « السماتية وتنظيم المدن » في « معنى المدينة » ، مجموعة من المؤلفين ، ترجمة : عادل العوا ، دمشق ، ١٩٧٨ ، ص ٢٥ .

فاذا كان هذا التزاوج بين انماط حياتية متباينة يتم حتى في المدن الكبرى فان علينا ان نتصور حجم التضاد في انماط السلوك في مدننا العربية .

٤٢ - قصائد الاعراف ، بغداد ، ١٩٧٤ ، ص ٨٤ - ٨٨ .

٤٣ - البرج ، بغداد ، ١٩٧٧ ، ص ١٠١ - ١٠٩ .

٤٤ - جورج هنري رالي ، المصدر السابق ، ص ٢٦ .

٤٥ - تموت الازهار . . تستيقظ الافكار ، بغداد ، ١٩٨٦ ص ٨١ - ٩٣ .

٤٦ - البرج ، ص ١١٢ - ١٢٠ .

٤٧ - يشكل الجزء الاعظم من شعر حسب الشيخ جعفر ملامح لمدن نائية وتفاصيل لحياة لم تعد غير ذكرى قاسية لتلك المدن . انه يقيم ، في الكثير من شعره ، حواراً داخلياً شجياً مع شظايا من تلك المدن الاليفة المترعة بالنشوة والتي ما عادَ في الامكان تجميعها على الارض مرة اخرى .

٤٨ - د. احسان عباس ، المصدر السابق ، ص ١٢٩ .

٤٩ - طفولة الماء ، مطبعة الاديب ، بغداد ، ١٩٨٥ ، ص ٣٢ - ٣٣ .

٥٠ - ديوان حميد سعيد ، جـ ١ ، مطبعة الاديب ، بغداد ، ١٩٨٤ ، ص ١٣٥ - ١٥٧ .

٥١ - المصدر نفسه ، ص ١٥٩ - ١٦٥ .

٥٢ - المصدر نفسه ، ص ٢٥٧ - ٢٩٢ .

٥٣ - المصدر نفسه ، ص ٤٧١ - ٤٧٧ .

المصادر والمراجع

الكتب :

د. ابراهيم انيس :

ـ موسيقى الشعر ، ط ٥ ، القاهرة ، ١٩٧٨ .

د. احسان عباس :

ـ اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، الكويت ، ١٩٧٨ .

ـ بدر شاكر السياب : دراسة في حياته وشعره ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٧٩ .

ـ من الذي سرق النار : خطرات في النقد والادب ، جمع وتقديم : د. وداد القاضي ، بيروت ، ١٩٨٠ .

احمد عبدالمعطي حجازي :

ـ مدينة بلا قلب ، بيروت ، ١٩٥٩ .

ادونيس :

ـ الآثار الكاملة ، جـ ٢ ، دار العودة ، بيروت ، د.ت .

ـ الاعمال الشعرية الكاملة ، المجلد الاول ، ط ٥ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٨ .

ـ أغاني مهيار الدمشقي ، ط ٢ ، منشورات مواقف ، ١٩٧٠ .

ـ الثابت والمتحول ، صدمة الحداثة ، ط ٢ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩ .

ـ ديوان الشعر العربي ، الكتاب الاول ، بيروت ، ١٩٦٤ .

ـ زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٢ .

ـ سياسة الشعر ، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٨٥ .

ـ الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٨٥ .
ـ مقدمة للشعر العربي ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ .
البيريس :
ـ الاتجاهات الادبية في القرن العشرين ، ترجمة : جورج طرابيشي ، عويدات ، بيروت ، ١٩٦٥ .
اندريه نوشي :
ـ « المدينة في شعر زماننا » ، في كتاب :
(الانسان والمدينة في العالم المعاصر ، عدد من المحاضرين والمفكرين الفرنسيين ، تعريب : كمال خوري ، دمشق ، ١٩٧٧) .
انسي الحاج :
ـ لن ، ط ٢ ، بيروت ، ١٩٨٢ .
بدر شاكر السياب :
ـ ديوان السياب ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ .
جان اونيموس :
ـ « العيد : الفوضى والمغامرة » في كتاب :
(الحرية والتنظيم في عالم اليوم ، مجموعة من الباحثين ، ترجمة : تيسير شيخ الارض ، دمشق ، ١٩٧٧) .
جبرا ابراهيم جبرا :
ـ الرحلة الثامنة ، بيروت ، ١٩٧٩ .
ـ ينابيع الرؤيا ، دراسات نقدية ، بيروت ، ١٩٧٩ .
د. جمال شحيد :
ـ في البنيوية التركيبية : دراسة في منهج لوسيان گولدمان ، بيروت ، ١٩٨٢ .

جورج هنري رالي :
ـ « الرواية والمدينة » في كتاب :
(نظرية الرواية : علاقة التعبيربالواقع ، ترجمة : د. محسن جاسم الموسوي ، بغداد ، ١٩٨٦) .
جون كوين :
ـ بناء لغة الشعر ، ترجمة وتقديم وتعليق : د. احمد درويش ، مكتبة الزهراء ، القاهرة ، د.ت .
حسب الشيخ جعفر :
ـ الاعمال الشعرية ١٩٦٤ ـ ١٩٧٥ ، بغداد ، ١٩٨٥ .
حميد سعيد :
ـ ديوان حميد سعيد ، جـ ١ ، بغداد ، ١٩٨٤ .
ـ طفولة الماء ، بغداد ، ١٩٨٥ .
خليل حاوي :
ـ ديوان خليل حاوي ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩ .
رينيه ويليك :
ـ مفاهيم نقدية ، ترجمة : د. محمد عصفور ، الكويت ، ١٩٨٧ .
سامي مهدي :
ـ افق الحداثة وحداثة النمط : دراسة في حداثة مجلة شعر ، بيئة ومشروعاً ، ونموذجاً . بغداد ، ١٩٨٨ .
ـ الاعمال الشعرية ١٩٦٥ ـ ١٩٨٥ ، بغداد ، ١٩٨٦ .
ـ سعادة عوليس ، بغداد ، ١٩٨٧ .
ستانلي هايمن :
ـ النقد الادبي ومدارسه الحديثة ، جـ ٢ ، ترجمة : د. احسان عباس ، د. محمد يوسف نجم ، بيروت ، ١٩٦٠ .

ستيفن سبندر :
ـ الحياة والشاعر ، ترجمة : د. مصطفى بدوي ، مراجعة د. سهير القلماوي ، القاهرة ، د.ت .
سمير الحاج شاهين :
ـ لحظة الابدية ، دراسة الزمان في ادب القرن العشرين ، بيروت ، ١٩٨٠ .
سوزان بيرنار :
ـ جمالية قصيدة النثر ، ترجمة : د. زهير مجيد مغامس ، سلسلة بحوث مترجمة ، مطبعة الفنون ، بغداد ، د.ت .
صلاح عبدالصبور :
ـ ديوان صلاح عبدالصبور ، جـ ١ ـ ٢ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٢ .
د. صلاح فضل :
ـ نظرية البنائيةفي النقد الادبي ، القاهرة ، ١٩٨٠ .
طراد الكبيسي :
ـ الغابة والفصول ، كتابات نقدية ، بغداد ، ١٩٧٩ .
د. عبدالله الطيب :
ـ المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها ، ط ٢ ، جـ ١ ، القاهرة ، ١٩٧٠ .
د. عبدالحميد جيده :
ـ الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، مؤسسة نوفل ، بيروت ، ١٩٨٠ .
د. عبدالعزيز المقالح :
ـ أزمة القصيدة العربية ، مشروع تساؤل ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٨٥ .

عبدالقاهر الجرجاني :
ـ دلائل الاعجاز ، قراءة وتعليق محمود محمد شاكـر ، القاهـرة ، د.ت .
د. عبدالملك مرتاض :
ـ النص الادبي من أين ؟ الى أين ؟ الجزائر ، ١٩٨٣ .
عبدالواحد لؤلؤة :
ـ البحث عن معنى ، دراسات نقدية ، بغداد ، ١٩٧٣ .
عبدالوهاب البياتي :
ـ ديوان البياتي ، جـ ١ ، ط ٣ ، دار العودة ، ١٩٧٩ .
ـ ديوان البياتي ، جـ ٢ ، دار العودة ، ١٩٧٢ .
ـ ديوان البياتي ، جـ ٣ ، ط ٢ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩ .
ـ مملكة السنبلة ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩ .
د. عزالدين اسماعيل :
ـ الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، ط ٣ ، بيروت ، ١٩٧٣ .
د. عصام عبد علي :
ـ مهيار الديلمي : حياته وشعره ، بغداد ، ١٩٧٦ .
غالي شكري :
ـ شعرنا الحديث الى اين ، دار المعارف بمصر ، د.ت .
فرانسواز شواي :
ـ السماتية وتنظيم المدن ، في كتاب :
(معنى المدينة ، مجموعة من الباحثين ، تـرجمة : عـادل العوا ، دمشق ، ١٩٧٨) .

كمال ابو ديب :
ــ في الشعرية ، مؤسسة الابحاث العربية ، بيروت ، ١٩٨٧ .
كمال خير بك :
ــ حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر : دراسة حول الاطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات والبنى الادبية ، ط ٢ ، دار الفكر ، بيروت ، ١٩٨٦ .
كولين . سي . كامبل :
ــ تحويل الاسطورة التوراتية ، في كتاب :
(الاسطورة والرمز ، ترجمة : جبرا ابراهيم جبرا ، بغداد ، ١٩٧٣) .
ليو اوبنهايم :
ــ بلاد ما بين النهرين ، ترجمة : سعدي فيضي عبدالرزاق ، بغداد ، ١٩٨١ .
د. ماجد فخري :
ــ ابعاد التجربة الفلسفية ، دار النهار ، بيروت ، ١٩٨٠ .
مارتن هيدجر :
ــ في الفلسفة والشعر ، ترجمة وتقديم : د. عثمان امين . القاهرة ، ١٩٦٣ .
ــ نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ط ٥ ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٨ .
وليام . ك . ويمزات وكلنث بروكس :
ــ النقد الادبي : تاريخ موجز ، جـ ٤ ، ترجمة : د. حسام الخطيب ومحيي الدين صبحي ، دمشق ، ١٩٧٦ .
ياسين طه حافظ :
ــ البرج ، بغداد ، ١٩٧٧ .

ـ تموت الازهار . . تستيقظ الافكار ، بغداد ، ١٩٨٦ .
ـ قصائد الاعراف ، بغداد ، ١٩٧٤ .
ـ النشيد ، بغداد ، ١٩٧٨ .
يوسف الخال :
ـ الحداثة في الشعر ، بيروت ، ١٩٧٨ .
الصحف والمجلات :
ادونيس :
ـ « اشجار لا يقدر الربيع نفسه ان يقدم لها عكازاً » ، مجلة النهار العربي والدولي في ١٩٨٧/٣/٨ .
حاتم الصكر :
ـ « زوال الوهم . . فائض الحلم » جريدة الجمهورية في ١٩٨٥/٧/٤ .
ـ « قصيدة النثر في النقد العراقي المعاصر » مجلة الاقلام ، العدد ١٩٨٩/٦ .
سامي مهدي :
ـ « الشاعر وعصره : رؤيا خاصة » ، مجلة آفاق عربية ، العدد ١٩٨٥/١١ .
ـ « الشعر ليس بضاعة استهلاكية والانسان كائن يحلم ويتوهم » ، مجلة الف باء في ١٩٨٥/٦/٢٦ .
د. سلمى الخضراء الجيوسي :
ـ « الشعر العربي المعاصر : الرؤية والموقف » ، مجلة الاقلام العدد ١٩٨٦/٦ .
ـ « شعرنا العربي المعاصر : تطوره ومستقبله » مجلة عالم الفكر ، العدد ١٩٧٣/٢

د. كمال ابو ديب :
- « البنية والرؤيا : التجسيد الايقوني » ، مجلة الاقلام ، العدد ١٩٨٧/٥ .
- « الحداثة ، السلطة ، النص » ، مجلة فصول ، العدد ١٩٨٤/٣ .
محمد جمال باروت :
- الحداثة الاولى : مشكلة قصيدة النثر من جبران الى حركة مجلة شعر ، جـ ١ ، مجلة المعرفة السورية .

بالانجليزية :

Alex Preminger , ed .
— Princton Encyclopedia of Poetry and Poetics , enlarged edition , London , 1979 .
Ali J.al-Allaq ,
—The Artistic Problems in Abd al-Wahhab al-Bayati's poetry ; a Comparative critical study , Ph.D thesis , Exeter Univ . 1983 .
Cleanth Brooks ,
— Modern Poetry and The Tradition , 1939 .
D.E.S Maxwell ,
— The Poetry of T.S.Eliot , London , 1961 .
Douglas Bush ,
— Science and English Poetry : a historical Sketch , New York , 1950 .
Elizabeth Drew ,
— T.S.Eliot : The design of his Poetry , London , 1950 .
Frank Kermode ,
— Romantic Image London , 1966 .
Frank Kermode , ed.
— Selected Prose of T.S.Eliot , 1975 .
Graham Martin and P.N.Furbank , ed.
— Twentieth Century Poetry : Critical essays and documents , London , 1979 .
Issa J.Boullata , ed .

— Critical Perspectives on Modern Arabic Literature, Washington, 1980.

Jacob Korg,

— An Introduction to Poetry, 1965.

Julie Scott Meisami,

— New Forms in Modern Arabic Poetry. 1900-1965, (Ph.D.Dissertation, California Univ. 1971).

Malcolm Bradbury, and James Mcfarlane, ed.

— Modernism 1890 — 1930.

Penguin books, 1985.

M.H.Abrams,

— A Glossary of Literary Terms, fourth edition, New York 1981.

المحتويات

صدر للكاتب :

١ . لا شيء يحدث . . لا احد يجيء ، شعر ، ١٩٧٣ .

٢ . وطن لطيور الماء ، شعر ، ١٩٧٥ .

٣ . قصائد مختارة ، دراسة ومختارات ، ١٩٧٧ .

٤ . شجر العائلة ، شعر ، ١٩٧٩ .

٥ . مملكة الغجر ، دراسات نقدية ، ١٩٨١ .

٦ . الشريف الرضي ، مختارات من شعره ، ١٩٨٥ .

٧ . فاكهة الماضي ، شعر ، ١٩٨٧ .

٨ . قصائد مختارة (بالانجليزية) ، ١٩٨٨ .

٩ . دماء القصيدة الحديثة ، مقالات في قصيدة الحرب ، ١٩٨٩ .

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ببغداد ٦٩٠ لسنة ١٩٩٠

في حداثة النص الشعري

في اندفاعها الشائك صوب حداثتها الخاصة، استطاعت القصيدة العربية ان تتجاوز الكثير من العراقيل والكمائن غير السارة: الذائقة السائدة، الثوابت الجمالية في النص، الصلة بالموروث من جهة، وبالآخر من جهة اخرى.

وهذا الكتاب، بفصوله الخمسة. محاولة يتفحص الكاتب من خلالها ماتعرضت له غابة الشعر من تصدعات مدهشة، لم تلمس ورق الشعر، او رائحته حسب، بل تجاوزت ذلك كله الى روحه: كيف ينظر الى العالم، وكيف يغدو، في اللحظة نفسها، جزءاً صميمياً منه. كيف تصبح الاشياء، والموضوعات والتجارب لاعالماً من ورق، ولغة، وخيال فقط، بل فكراً يُشم، ويُلمس، ويُرى ويُحس.

وزارة الثقافة والاعلام

دار الشؤون الثقافية العامة

السعر: ٣ دينار



بغداد ـ ١٩٩٠

طبع في مطابع دار الشؤون الثقافية العامة